ИЛЛЮЗІИ ПОЭТИЧЕСКАГО ТВОРЧЕСТВА.

ЭПОСЪ И ЛИРИКА ГР. А. К. ТОЛСТАГО.

КРИТИЧЕСКОЕ ИЗСЛѢДОВАНІЕ

Н. М. СОКОЛОВА.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія И. Н. Скороходова (Надеждинская. № 39).
1890.

ИЛЛЮЗІИ ПОЭТИЧЕСКАГО ТВОРЧЕСТВА.

ЭПОСЪ И ЛИРИКА ГР. А. К. ТОЛСТАГО.

КРИТИЧЕСКОЕ ИЗСЛѢДОВАНІЕ

Н. Ш. СОКОЛОВА.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія И. Н. Скороходова (Надеждинская, № 39).
1890.



Si vis tibi omnia subjicere,
subjice te rationi.
Sen. 37.

„Если ты хочешь подчинить себѣ все, самъ подчини себя разуму“.—Не устарѣла-ли для нашего времени эта гордая вѣра во всемогущество разума? Если бы суровый латинскій стоикъ сказалъ — „если ты хочешь подчинить себѣ все, подчини себѣ прессу“,—его афоризмъ, по всей вѣроятности, имѣлъ бы больше убѣдительности для современнаго общества. Культъ разума сложился въ дни торжества той логики, которую теперь охотнѣе всего называютъ схоластическою. Правда, еще недалеко то время, когда лучшее доказательство талантливости того или другаго мыслителя находили въ стройности его философской концепціи; тогда логика пользовалась широкимъ кредитомъ. Теперь она кажется только грубымъ и малоподвижнымъ орудіемъ тѣхъ старцевъ-діалектиковъ далекаго прошлаго, которые не знали смѣлой оригинальности одинокаго творчества и рабски подчинялись школьнымъ преданіямъ; слишкомъ уже набожно, на современный взглядъ, склонялись они, какъ дикари передъ идолами, передъ блѣдными призраками возможности, вѣроятности и достовѣрности; въ полемикѣ нашего времени для характеристики прежней осторожности выработалось очень обидное выраженіе—„школьный педантизмъ“.

Логика сошла со сцены незамѣтно, сама собой, безъ борьбы и безъ тризны; какъ-то вдругъ она оказалась ненужною и была сдана въ архивъ для случайныхъ справокъ историка и археолога. Такъ, вѣроятно, умирали ихтіозавры и плезіозавры, когда новыя условія земной жизни перестали соотвѣтствовать свойствамъ ихъ

*

организаціи. Сущность переворота заключалась собственно въ томъ, что такъ называемое интеллигентное общество совсѣмъ перестало интересоваться широкими обобщеніями и попытками дать отвѣтъ на вопросы философіи. Когда-то вопросъ о смыслѣ и цѣли жизни казался очень неотложнымъ и жгучимъ; теперь онъ забытъ и общее вниманіе съ ненасытимымъ любопытствомъ обратилось къ формамъ и проявленіямъ жизни; такъ и во всѣхъ отрасляхъ знанія на первый планъ выступили частности и детали. Несомнѣнные успѣхи прикладныхъ наукъ, повидимому, вполнѣ оправдывали равнодушное отношеніе къ принципамъ и аксіомамъ; наука прониклась практическими тенденціями и спеціализировалась. Повидимому, все это предвѣщало скромность и трезвость выводовъ, точность наблюденія и осторожность творческаго воображенія. Но на дѣлѣ вышло не такъ. Напряженное вниманіе къ частностямъ и постоянная работа съ микроскопомъ не останавливали широкаго размаха фантазіи. И сапожникъ старинной басни не захотѣлъ ограничить своей критики сапогами, когда стоялъ передъ картиною великаго мастера. Возникло множество новыхъ общихъ точекъ зрѣнія. Порой психіатры становились авторитетными судьями по вопросамъ эстетики и художественной критики. Иногда медики по-своему ставили и рѣшали вопросы философіи и морали. Антропологія изучала типъ „нормальнаго человѣка“ и въ первобытныхъ суевѣріяхъ находила существенныя черты самыхъ сложныхъ философскихъ теорій. Методъ, оказавшійся удобнымъ при изученіи спеціальныхъ явленій того или другаго круга, часто цѣликомъ переносился на всѣ остальные вопросы знанія. Каждый спеціалистъ чувствовалъ въ себѣ силы справиться со всѣми проблемами мысли. Такимъ образомъ создалась густая толпа признанныхъ оригинальныхъ мыслителей, которые, вмѣсто немногихъ большихъ костровъ, тамъ и здѣсь зажигали свои разноцвѣтные огни и огоньки; въ общемъ, конечно, получалась картина, полная блеска и разнообразія.—Несомнѣнно, что современный научный экспериментъ,—можетъ быть вполнѣ достигающій своей непосредственной цѣли,—часто не лишенъ своеобразной мечтательности и склонности къ широкимъ гипотезамъ.

И все-таки рядомъ съ пестрыми позднѣйшими теоріями и теперь еще существуютъ тѣ системы обобщеній, которыя цѣликомъ, отъ начала и до конца, сложились на логическихъ основаніяхъ. Есть и теперь позитивисты и эволюціонисты всѣхъ оттѣнковъ; широкая популярность нѣмецкаго пессимизма ясно доказываетъ, что и нѣмецкій идеализмъ, — трансцедентальныя воззрѣнія Канта, — имѣетъ среди насъ своихъ представителей; есть у насъ и свой мистицизмъ, — то живой и непосредственный, вырвавшійся изъ самыхъ интимныхъ нѣдръ деревни и сектантскихъ молитвенныхъ собраній, то полусонный и блѣдный, какъ жалкое отраженіе гностической ереси и западно-европейской мечтательности. Было бы странно искать въ этихъ фрагментахъ русской философствующей мысли той же опредѣленности и законченности, какими отличались системы знанія въ лучшій періодъ метафизическаго мышленія. Сравненіе по этой сторонѣ дѣла совершенно невозможно. И все-таки особенно характерная черта несходства заключается не въ степени и широтѣ обобщеній, а въ самой постановкѣ дѣла.

Во всѣхъ современныхъ теоріяхъ мало серьезности и жизненности; онѣ стоятъ внѣ дѣйствительныхъ интересовъ общества; онѣ не возбуждаютъ споровъ и спокойно прозябаютъ среди почти всеобщаго равнодушія. Арена современнаго вниманія—широка; по ней на просторѣ, не рискуя столкнуться другъ съ другомъ, какъ нарядныя маски, ходятъ Монтекки и Капулетти, Гвельфы и Гибеллины мышленія; имъ одинаково свищутъ и апплодируютъ; все получаетъ свою долю шутки и серьезности; на равнодушное pro отвѣчаетъ лѣнивое contra; самыя рѣзкія противорѣчія не безпокоятъ никого. Надъ всѣми усиліями обобщающей мысли царитъ увѣренность, что рано или поздно придетъ какой-то новый Саванаролла, который сожжетъ, какъ пеструю маскарадную рухлядь, и серьезность и юморъ нашей философіи.

Но внѣ контроля науки остается еще много обиходнаго періодическаго мышленія, которое собственно и фабрикуетъ мнѣнія и взгляды нашего времени. Ежедневная газета—необходимая принадлежность современнаго комфорта и часто единственная пища современной любознательности.—Наука во всѣ вѣка владѣла тайною говорить болѣе или менѣе осторожно и сдержанно; она всегда умѣла ждать и медлить; она по необходимости на каждомъ шагу сталкивается съ общими вопросами. Но отъ газеты подписчики еже-

дневно ждутъ рѣшительныхъ приговоровъ, безапелляціонныхъ сужденій и готовыхъ мнѣній. Тутъ ждать некогда, тутъ надо ловить моментъ, угадывать вкусы и интересы общества, говорить во весь голосъ. Публика скорѣе проститъ журналисту постоянную перемѣну мнѣній и рѣзкія противорѣчія, чѣмъ сомнѣніе и нерѣшительность. И здѣсь, въ разгарѣ конкурренціи, успѣхъ выпадаетъ на долю тѣхъ антрепренеровъ печати, которые, оставивъ теоріи, умѣютъ особенно подробно и ярко описывать пикантныя мелочи жизни. Лучшіе русскіе романисты мало-по-малу становятся классиками; въ нихъ слишкомъ много искусства, „выдумки“, теоріи, — а это скучно. Герой съ оттѣнкомъ идеальности и умственной законченности возбуждаетъ какое-то недовѣріе. Общество хочетъ видѣть человѣка au naturel. Цвѣтъ и длина волосъ, бородавки и шрамы на лицѣ, покрой костюма и мелочи обстановки—необходимые аттрибуты современной жизненности и типичности. Романъ перестаетъ быть исторіею только человѣка. Человѣческій характеръ изучается прежде всего въ условіяхъ земледѣльческаго труда, ремесла, цеха, сословія и т. п. Недавно одинъ романистъ такъ искусно оживилъ свой разсказъ реальными сценами изъ быта лошадей, кучеровъ и конюховъ, что „мѣстный колоритъ“ конюшни почти заслонилъ отъ вниманія читателя личность героя и любовь героини. Когда случай останавливаетъ общее вниманіе на какомъ-нибудь характерномъ и яркомъ явленіи жизни, репортеры готовы подобрать даже соръ съ театра дѣйствія, передовики придумываютъ глубокомысліе и мораль спеціально на этотъ случай, фельетонисты пробуютъ на немъ всѣ виды шутки и игривости; поднимаются споры, припоминаются старыя обиды, подводятся итоги давно начатыхъ счетовъ, — а завтра „инцидентъ“ позабытъ цѣликомъ, и общество скучаетъ.— Въ этомъ царствѣ эфемеридъ, какъ на колесѣ Фортуны, сегодня высоко то, что завтра растопчутъ ногами. Въ такихъ условіяхъ слагаются удивительные взгляды, создаются странныя репутаціи, загораются звѣзды таланта, развѣнчиваются кумиры и съ плохо скрытою улыбкою ведется какая-то азартная игра—все-таки подъ предлогомъ мышленія.

Но при всемъ равнодушіи къ прошлому, періодическая печать часто живетъ чужимъ, повторяетъ старыя ошибки, открываетъ давно

открытыя истины. Въ погонѣ за минутными эффектами, она логической внѣшности, но не изобрѣтаетъ новыхъ доказател Конечно, здѣсь трудно найти дѣйствительно оригинальный ск понятій, законченный типъ морали и признаки самобытной красот. Но для логическихъ обобщеній и здѣсь найдется немало данныхъ, есть общія черты въ манерѣ аргументаціи, въ искусствѣ быть au courant современности, въ умѣньи казаться истинно просвѣщеннымъ и передовымъ сыномъ вѣка. Всѣ эти черты сходства ускользаютъ отъ вниманія только потому, что техническая сторона дѣла часто скрывается подъ наркотическимъ туманомъ; пестрая и яркая окраска случайныхъ теорій ослѣпляетъ глазъ; ожесточенная вражда создаетъ иллюзію разнообразія тамъ, гдѣ основной шаблонъ совершенно одинъ и тотъ же.

И наша современная поэзія не избѣжала общей участи; и на ней замѣтны слѣды такой же случайности, незаконченности и недолговѣчности, какими отличается наша періодическая проза. Это, конечно, вполнѣ естественно; наши поэты чаще всего—пріемыши газетъ и журналовъ; многіе изъ нихъ только перелагаютъ въ стихи тѣ великія „идеи“, которыя они вычитываютъ въ передовыхъ статьяхъ своего органа. Можно смѣло сказать, что съ паденіемъ нѣкоторыхъ большихъ газетъ и толстыхъ журналовъ, поблекнутъ и многія звѣзды нашей молодой поэзіи; судъ надъ ними будетъ не тотъ, когда отъ нихъ отнимутъ тѣ газетные фиговые листы, которые оберегаютъ ихъ цѣломудріе.

Но поэзія, какъ и всякое искусство, претендуетъ если не на вѣчность, то, по крайней мѣрѣ, на долговѣчность; очень рискованно поэтому отдавать свое вдохновеніе игривому анекдоту или послѣдней злобѣ дня; стрѣлочникъ и кондукторъ — на своемъ мѣстѣ въ современномъ реальномъ романѣ, но было бы рискомъ сдѣлать ихъ героями лирической поэмы. Гдѣ же находятъ наши поэты свою красоту? Откуда берутъ они свои сюжеты? Какъ они справляются со вкусами и интересами читающаго общества?—При изученіи современной поэзіи прежде всего бросаются въ глаза три странныхъ обстоятельства.

I. Современные поэты не любятъ воспѣвать природу такъ, какъ она существовала и существуетъ на памяти людей. Первый и послѣдній день міра, тайны первобытнаго хаоса и страшный часъ „великаго крушенья“ сильнѣе всего затрогиваютъ ихъ воображеніе. Даже и въ тѣхъ случаяхъ, когда они описываютъ какой-нибудь изъ промежуточныхъ моментовъ между возникновеніемъ міра и „праздникомъ гибели вселенной“, въ природѣ замѣтны какія-то корчи и конвульсіи, какъ будто она каждую минуту готова измѣнить свой внѣшній видъ, покорная поэтическому заклинанію. Изъ молодыхъ поэтовъ особенную компетентность по части созиданія и разрушенія міровъ обнаруживаетъ, конечно, г. Фофановъ.

Я небо сорвалъ богохульной рукой,
Сіявшее гордо надъ грѣшной землей,
Какъ тюлевый пологъ, сотканный Творцомъ,

увѣряетъ молодой поэтъ. И если это дѣлаетъ онъ, юнѣйшій въ сонмѣ молодыхъ героевъ русскаго слова, то чего же ждать отъ его старшихъ коллегъ? Зачѣмъ надо было сорвать сіяющее небо— это личная тайна поэта; его жестокосердіе необъяснимо. Какъ бы внимательно вы ни перечитывали стихотвореніе, вы не найдете въ немъ ни чувствъ, ни мыслей, способныхъ сколько-нибудь оправдать разрушительное вдохновеніе. Но это личное дѣло поэта и для изученія его космическихъ представленій удобнѣе брать тѣ стихотворенія, гдѣ самъ онъ не заинтересованъ въ процессахъ природы. Когда-то онъ видѣлъ и пережилъ удивительную „великую ночь“. Въ эту ночь

...въ игрѣ и тѣни лунной
Зазвенѣли трепетные звуки,
Точно стоны арфы многострунной,
Точно вздохъ томительной разлуки,
Точно вѣтеръ взмылъ волну сѣдую
И ее разсыпалъ надъ волною.
То сливались въ музыку святую
Сферы неба съ падшею (?) землею.
И вздрогнули (!) въ страхѣ (?) иглы терній (?)
И лазурь вздрогнула (!) голубая;
То Самъ Богъ прошелъ во мглѣ вечерней
Все любя и все благословляя.

Онъ былъ сѣдъ, но юный пламень взора
Обращался ласково къ вселенной...

Что это? Обыкновенная-ли ночь, вдохновенно описанная г. Фофановымъ, или дѣйствительно какое-то странное и ненормальное явленіе въ природѣ? Литературный пріемъ или творческое воображеніе въ самомъ фантастическомъ смыслѣ слова? — Вотъ стихотвореніе „Страшный часъ“, которое вполнѣ оправдываетъ свое названіе.

Тотъ часъ былъ часъ ужаснѣйшій въ подлунной:
Святыя звѣзды, звѣзды тѣ, которымъ
Отъ вѣка гимны люди посвящали,
Ихъ называя свѣточами рая,—
Смѣялися надъ смертью и надъ жизнью (?),
Надъ *трупами безжизненными* (?) дерзко,
Трясясь отъ смѣха въ траурной лазури (?)...
...То страшный часъ былъ! Воды океана
Смутилися и въ страхѣ посѣдѣли
И выкинули на берегъ всѣхъ гадовъ,
Всѣхъ жабъ и рыбъ, таящихся на днѣ (?).
И весь эфиръ потрясся въ лихорадкѣ (?),
И гнѣвный вихрь по небу пробѣжалъ
И между тучъ, завихрившихся (?) въ пляскѣ,
Низринулся на землю черный адъ.

Бѣдный поэтъ! онъ съ полнымъ правомъ могъ бы повторить слова Шиллеровской Кассандры—

Nicht zur Rechten, nicht zur Linken
Kann ich von dem Schrekniss flihn.

Даже шутить такими ужасами—опасно. — „Необыкновенная сила фантазіи,—говоритъ Шопенгауэръ, — всегда сопровождаетъ геніальность и даже служитъ однимъ изъ ея условій. Но обратное заключеніе не будетъ вѣрнымъ; скорѣе, въ высшей степени не геніальные люди могутъ имѣть много фантазіи... Фантазія, съ одной стороны, необходимое условіе для познанія идеи, воплощеніе которой собственно и создаетъ художественное произведеніе; съ другой—она строительница воздушныхъ замковъ по капризу минутнаго настроенія или себялюбія и имѣетъ въ виду только на минуту обмануть и позабавить. Увлекающійся подобнымъ занятіемъ—мечтатель; онъ охотно вводитъ въ жизнь

тѣ образы, которыми одиноко забавляется, и поэтому неспособенъ къ практической жизни; иногда онъ записываетъ гримасы своего воображенія и плодитъ романы, которые очень занимательны для подобныхъ ему; большинство читателей ставитъ себя на мѣсто героевъ и находитъ такое чтеніе очень интереснымъ“ [1]). Но въ стихахъ нашихъ молодыхъ поэтовъ очень часто нельзя найти и того себялюбиваго утѣшенія, о которомъ говоритъ Шопенгауэръ. Они строятъ не воздушные замки, а новые міры,—и для этого разрушаютъ обычное представленіе о явленіяхъ природы; и они убѣждены, убѣждены глубоко, что въ этомъ-то собственно и заключается красота искусства, творчество и вдохновеніе. Толпа ихъ поклонниковъ и почитателей, очевидно, смотритъ на дѣло такъ же. Несомнѣнно, подобное обоюдное недоразумѣніе должно имѣть свою исторію. Только дружныя усилія цѣлаго поколѣнія нашихъ молодыхъ поэтовъ и нѣкоторыхъ поэтовъ предшествовавшихъ имъ могли создать до такой степени странную и уродливую иллюзію.

Есть и другой, болѣе тонкій способъ избѣгать прямыхъ и здоровыхъ впечатлѣній жизни.

Алла могучъ! Гашиша дымъ
Во благо нищихъ созданъ имъ,—

говоритъ гр. Голенищевъ-Кутузовъ, и „дымъ гашиша“ даетъ ему матеріалъ для длинной поэмы въ 20 печатныхъ страницъ. Какой-то „туркестанецъ“ куритъ гашишъ и передъ его опьяненнымъ сознаніемъ встаютъ странные образы. Вотъ одно изъ его видѣній.

Умолкъ и міръ поколебался,
И въ черномъ вихрѣ я помчался,
Куда—не знаю! Предо мной,
Мгновенно свившись въ рой летучій,
Огонь и мракъ, и дымъ и тучи,
Мелькали съ дикой быстротой,
Безумнымъ хоромъ оглушая,
Свистя, шипя и завывая,
Какъ будто сонмы злыхъ духовъ
Слетались съ четырехъ концовъ
На праздникъ гибели вселенной...

[1]) Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd. I, 220.

Можетъ быть, это и красиво. Только зачѣмъ въ Туркестанѣ искать безпорядочныхъ образовъ больнаго воображенія? Ближе и пожалуй понятнѣе delirium tremens. Чѣмъ эта болѣзнь менѣе интересна въ смыслѣ безпричинности и яркости видѣній и болѣзненныхъ переходовъ настроенія? И зачѣмъ все это поэту? Не хотѣлъ-ли онъ повторить горячечный бредъ въ художественной формѣ и этимъ сдѣлать доступною анализу болѣзнь мозга въ ея психическихъ обнаруженіяхъ? Если—да, цѣль не достигнута. Ученые, сами курившіе гашишъ, чтобы изучить свойства этого наркотическаго средства, гораздо проще и прозаичнѣе передаютъ свои ощущенія. Ясно, что это только „творчество“, попытка воплотить въ образѣ видѣнія не туркестанца, а самого поэта.—И все-таки критерій мышленія психически-больныхъ людей не можетъ служить нормою для поэтическаго творчества. Зачѣмъ же поэтъ сознательно уходитъ изъ-подъ юрисдикціи здороваго мышленія?—Чтобы отвѣтить на этотъ вопросъ, мы должны присмотрѣться къ другимъ произведеніямъ поэта, и мы найдемъ, что каждый его мотивъ случаенъ, взятъ имъ безъ выбора въ минуты скуки и апатіи, не занимаетъ его силъ, не затрогиваетъ его чувствъ; каждое его стихотвореніе легко могло быть и не написано, такъ какъ оно не имѣетъ для поэта серьезнаго и личнаго значенія.

II. Истинные мастера поэзіи и искусства сохраняли полную власть надъ образами своего воображенія, какъ-бы эти образы ни были величавы и грандіозны. Рудинъ Тургенева очерченъ увѣренной и смѣлой рукой; авторъ остался объективнымъ, далъ вѣрную оцѣнку и хорошимъ и дурнымъ свойствамъ своего героя. Во всякомъ случаѣ Рудинъ—человѣкъ далеко незаурядный, и, еслибы немного приподнять обаяніе его блестящихъ импровизацій, изъ области типа онъ можетъ быть поднялся бы на тѣ высоты идеала, гдѣ художественная объективность смѣняется лирикою и рабствомъ. Но Тургеневъ, какъ истинный художникъ, мѣрилъ вѣрно. Его Рудинъ не заполняетъ собою всей картины, никого не подавляетъ своимъ величіемъ и остается человѣкомъ отъ міра сего, нелишеннымъ своихъ слабостей и недостатковъ. Гдѣ-же нашелъ авторъ этотъ просторъ, эту воздушную перспективу вокругъ своего героя? Въ широтѣ своей мысли, въ бо-

гатствѣ своего опыта и въ высотѣ своего идеала. Его *личное* міровоззрѣніе сквозитъ въ выборѣ, группировкѣ и судьбѣ дѣйствующихъ лицъ. Авторъ *выше* своего героя, пережилъ героя сполна и не сотворилъ себѣ изъ него кумира. Но и Тургеневъ никогда не задавался мыслью написать что-нибудь подобное „Фаусту“ или „Гамлету“. Сохранилъ-ли бы онъ объективность и безстрастіе передъ такими образами? Романистъ не рѣшился соперничать съ Шекспиромъ и Гете и, вѣроятно, имѣлъ для этого свои основанія. Не всякому художнику по силамъ чувствовать себя какъ дома среди самыхъ гордыхъ и самыхъ великихъ призраковъ общечеловѣческаго идеала. Даже великіе люди исторіи иногда опасны для того поэта, у котораго есть своя мысль и свое содержаніе. Зачѣмъ рисковать своимъ, каково бы оно ни было, ради чужаго подавляющаго величія? Въ виду этого склонность поэта къ воплощенію въ живомъ образѣ стремленій и порывовъ *всего* человѣчества повидимому говоритъ о необыкновенномъ могуществѣ и зрѣлости таланта, объ идеальной высотѣ міровоззрѣнія. Такой поэтъ во имя высшаго призванія уйдетъ изъ предѣловъ своего времени и своей національности, чтобы спорить съ богами Олимпа и повторить судьбу Прометея.

Если это вѣрно, если художественная оцѣнка общечеловѣческихъ типовъ и идеаловъ труднѣе оцѣнки будничныхъ и несложныхъ проявленій жизни даннаго времени,—наши молодые поэты рѣшительно титаны и геніи. Пересмотрите сборники ихъ стихотвореній и вы увидите, что тамъ много, очень много Будды. Вмѣстѣ съ Прометеемъ почти каждый изъ нихъ похищаетъ небесный огонь. Въ ихъ вдохновеніяхъ живутъ для новыхъ страданій—Іуда, Геростратъ, строитель вавилонской башни, евангельскій прокаженный et tutti quanti, личности болѣе или менѣе подозрительныя, которыхъ въ прежнее время считали сюжетомъ неблагороднымъ. Что-же значатъ эти вѣнки русскаго художества надъ головами злодѣевъ и отверженныхъ далекаго прошлаго?

Можетъ быть, это симптомъ богатой эрудиціи? Можетъ быть, наши поэты усвоили себѣ всю мудрость священныхъ Ведъ и въ образѣ Будды возсоздаютъ тотъ народъ, который молился этому богу? Если-бы дѣло было такъ, наши поэты по справедливости заслужили бы лучшіе лавры поэзіи. Всякій народъ создаетъ свой

Олимпъ изъ лучшихъ сокровищъ своей мысли и своего чувства. Поэтому возсоздать для современнаго сознанія полузабытаго языческаго бога со всѣмъ тепломъ жизни, со всѣми оттѣнками мѣстнаго колорита, со всѣми этнографическими черточками культа—значитъ вызвать къ новой жизни давно мертвый народъ и давно пережитую эпоху. Но герои иновѣрныхъ легендъ въ переложеніи на русское вдохновеніе только боги,—безличные, космополитическіе боги, которые ничего не теряютъ, оставляя свои пагоды и капища. Они всемогущи и могутъ распоряжаться людьми и природою по своему произволу, а только это отъ нихъ собственно и требуется. Человѣкъ—существо ограниченное, онъ вѣренъ себѣ отъ колыбели до могилы и всегда обнаруживаетъ въ дѣятельности одинъ и тотъ-же характеръ; ему не перешагнуть за предѣлы своей индивидуальности. Но языческіе боги могутъ переходить отъ жестокости къ милосердію, отъ гордости къ смиренію, отъ эгоизма къ самоотреченію сколько имъ угодно. Предвидѣть ихъ рѣшеніе почти невозможно; они всегда поражаютъ неожиданностью. Въ виду этого они, конечно, представляютъ изъ себя одну изъ самыхъ удобныхъ пружинъ поэтическаго драматизма; когда угодно и какъ угодно, они распутываютъ самые сложные драматическіе узлы. Изъ всѣхъ своихъ свойствъ боги нашихъ поэтовъ удерживаютъ только могущество и таинственность,—и именно поэтому облегчаютъ молодымъ поэтамъ ихъ тяжелый, но вполнѣ добровольный трудъ создавать новую мораль и совсѣмъ новую мудрость. Пользуясь богами, только какъ эластичными пружинами поэтической техники, наши поэты съ удивительною легкостью и быстротою снимаютъ позорное историческое клеймо съ обезчещеннаго чела и свиваютъ для него неувядающій вѣнокъ славы. Само собою понятно, что судъ совершается не по тѣмъ кодексамъ юридической правды, которыхъ держался народъ, создавшій ту или другую легенду, а по заповѣдямъ современной морали. Такъ создается чудовище, получеловѣкъ и полурыба, увѣнчанное лаврами русской поэзіи.

Но этого мало. Въ процессѣ подобной работы есть еще одна характерная складка, которая собственно и даетъ тонъ всему дѣлу. Поклоненіе чужимъ богамъ всегда усиливаетъ суевѣрную мечтательность и принижаетъ пытливость и свѣжесть мысли. Римляне, поко-

ривъ себѣ міръ, сами покорились побѣжденнымъ богамъ. По всѣмъ военнымъ дорогамъ побѣдоносной имперіи съ тріумфомъ шли къ центру міра кумиры и идолы разграбленныхъ провинцій. И не спасалъ римлянина отъ суевѣрія ни его скепсисъ, ни его практицизмъ. Латинскій Олимпъ опускался все ниже. Наступала эпоха развратнаго и кроваваго цезаризма. Утомленная сладострастіемъ, загрубѣвшая отъ кровопролитій душа металась отъ жертвенниковъ Венеры къ покрытымъ гіероглифами колоннамъ храма Сераписа. Многобожіе было однимъ изъ симптомовъ разложенія и смерти. Конечно, полной аналогіи здѣсь нѣтъ. Наши поэты народъ маленькій. Ихъ пѣсни—не голосъ народной души. Но даже и для нихъ это символическое идолопоклонство, если не симптомъ серьезнаго недуга, то начало какой-то злокачественной сыпи.

Жажда оригинальности во что бы то ни стало, какою бы цѣною ни покупать ее,—признакъ тревожный. Образъ, который когда-то освѣщался солнцемъ народной вѣры, наши поэты освѣщаютъ своимъ ночникомъ и грустно качаютъ головою. Юрко перебѣгая отъ одной крохотной мысли къ другой еще меньшей, они хотятъ напоить всѣхъ міровою скорбью своего непониманія. Опасное зрѣлище! Говорятъ, что психіатру трудно не поддаться соблазну сойти съ ума; постоянное общеніе съ сумасшедшими чего-нибудь да стоитъ. Приниженность мысли, отсутствіе серьезности и устойчивости, тревожная неопредѣленность и безсиліе личной продуктивности—гибельно дѣйствуютъ на нервы общества. Таинственная мудрость и символическая мораль поднимаются удушливымъ и смраднымъ туманомъ. Меркнутъ идеалы искусства, извращаются эстетическіе инстинкты, грубѣетъ вкусъ, ускользаетъ изъ рукъ критерій художественнаго достоинства. Въ такихъ условіяхъ невозможна даже хорошая пародія; трудно изобрѣсти такое дикое и нелѣпое соединеніе понятій, которое было бы ярче нормальнаго творчества нашей молодой поэзіи.—Давно-ли наша поэзія стала увлекаться загадками космополитической миѳологіи?

III. Къ сожалѣнію, подъ прозрачными символами языческаго культа нѣкоторые изъ молодыхъ поэтовъ прячутъ очень опредѣленныя „идеи“, которымъ совсѣмъ не слѣдовало бы быть сказанными.

У г. Минскаго есть стихотвореніе „Весталки“. Императорскій Римъ справляетъ свои кровавыя оргіи. Уличный шумъ доносится до храма Весты. Одна изъ жрицъ говоритъ другой:

....«Римъ гибнетъ. Дремлютъ боги.
Кому молиться и о чемъ?
Римъ гибнетъ. Римъ погибъ. Что пользы въ жизни строгой,
Въ молитвахъ, въ бдѣніи ночномъ,
И въ чистыхъ помыслахъ?»

Ляпидарный слогъ жрицы, очевидно, объясняется ея отчаяніемъ и глубокимъ волненіемъ. Въ такія минуты, конечно, не до связности рѣчи. Вполнѣ понятно, законно и естественно жрица отождествляетъ Римъ и боговъ Рима. Это были спеціально римскіе боги и допустить погибель Вѣчнаго Города они могли только въ той предсмертной дремотѣ, отъ которой не могли пробудить ихъ молитвы дѣвъ. Немного удивительно только то, что жрица не знаетъ, *о чемъ* молиться. Поспѣшно и то заключеніе, что, если римскіе боги задремали, строгая жизнь, цѣломудріе и чистые помыслы сразу-же потеряли все свое значеніе. Такая торопливая логика собственно и погубила Римъ. Другіе только раньше жрицы сдѣлали такой-же выводъ и круто перешли къ „нечистымъ помысламъ“ и „нестрогой жизни“. Но не въ этомъ дѣло. Легкомысленная жрица дѣйствительно римлянка. Она любитъ свой городъ; онъ для нея все; внѣ его нѣтъ боговъ, нѣтъ морали, нѣтъ смысла жизни. Не такова ея мудрая сестра по храму. Она не ссылается на религіозные статуты культа Весты; она не говоритъ во имя славнаго прошлаго, когда величіе римскаго имени было такъ тѣсно связано съ римскимъ храмомъ; вся она смотритъ въ будущее.

И если-бъ міръ ниспалъ въ хаосъ нестройный,
Владѣя искрою одной,
Ты изъ послѣдняго обломка съ ней спокойно
Послѣдній жертвенникъ устрой.
И вѣрь, что лучшій міръ изъ искры той родится,
И племя лучшее придетъ,
Отыщетъ свой огонь и съ небомъ примирится,
И небу жертвенникъ зажжетъ.

Это уже не римскія рѣчи! Онѣ понятны только въ устахъ галльской плѣнницы или еврейской рабыни. Что ей до гибели Рима,

если на смѣну ему придетъ „лучшее племя“?—Какое же племя она облюбовала, живя въ Римѣ, все еще полномъ міровой мощи, все еще славномъ великимъ прошлымъ?—Сравнительная характеристика жрицъ въ стихотвореніи сдѣлана бѣгло. Можно думать, что первая изъ нихъ любила римскія лѣтописи, читала римскихъ поэтовъ и увлекалась анналами Тацита; она легкомысленно говорила про своихъ боговъ, но она вѣрила въ нихъ. Вторая—нѣтъ; та потихоньку бѣгала въ божницы Сераписа и Изиды и покланялась тайкомъ всякому иноземному богу, который только приходилъ въ Римъ.

И все-таки первая жрица была права. „Лучшія племена“, пришедшія на смѣну Рима, не отъ огня Весты зажгли свои жертвенники. Боги Рима дѣйствительно дремали, потому что Римъ дремалъ въ предсмертной агоніи.—Гдѣ же смыслъ этого „иноплеменнаго“ утѣшенія? Ублажая погибающаго языческаго бога, поэтъ хоронитъ еще живой народъ и нѣтъ скорби въ немъ, спокойномъ гостѣ чужой тризны.

Въ этомъ стихотвореніи „лучшее племя“ стоитъ одиноко; но въ сборникѣ стихотвореній г. Минскаго можно найти немало доказательствъ того, что это не обмолвка и не фигуральное выраженіе; это не поколѣніе, а дѣйствительно „племя“. Мысль поэта ясна, но она невольно возбуждаетъ невеселый вопросъ—объ отношеніи поэта къ тому народу, на языкѣ котораго онъ пишетъ. Народъ далъ поэту свой языкъ, далъ ему возможность найти формулы и одежды для думъ и вдохновеній. И поэтъ, который первымъ долженъ бы былъ нести свои жертвы на алтарь генія языка и народности, колеблетъ жертвенники. Онъ, изъ чувства простой благодарности, если есть въ немъ искра оригинальности и таланта, чуткимъ ухомъ долженъ ловить божественные намеки языка и открывать новые родники его творчества. Здѣсь олимпійская гордость неумѣстна; поэту не быть мудрѣе народа, не быть талантливѣе его языка. Языкъ—не мертвый, неподвижный и бездушный матеріалъ, которому можно снисходительно отдать свой геній, чтобы освѣтить темныя и глухія дебри; нѣтъ, это стройный и живой организмъ, который владѣетъ чудной тайной творчества и рожденія. Къ его живительному роднику придетъ еще немало жаждущихъ поколѣній и онъ всѣмъ имъ дастъ силы сослужить добрую службу родинѣ.

Пессимистическій плащъ не скрываетъ истинной сути дѣла. Родной сынъ такъ не оскорбитъ Святаго Святыхъ своей матери. Чтобы любить народъ, надо любить его прошлое. Иначе любовь пріобрѣтетъ тревожный и оскорбительный характеръ. Она можетъ быть и ревнива, но это не будетъ законная ревность мужа, а только мучительная, фантастическая, капризная ревность любовника. Зарубежные отзывы о родномъ народѣ *слишкомъ* глубоко волнуютъ сердце того патріота, который ищетъ не только сильной, но и популярной родины. Такая любовь сомнительна; она видитъ рану и кричитъ, что въ ней гангрена,—видитъ минуты апатіи и безсилія и говоритъ, что это смерть. Такъ болитъ душею только тотъ, кто во всемъ организмѣ не видитъ *ни одного* здороваго мѣста, такъ тоскуетъ тотъ, кому нечѣмъ утѣшиться. Олимпіецъ-поэтъ *ни минуты* не хочетъ мириться съ тѣмъ, что мы несемъ какъ свой историческій крестъ, ибо знаемъ, что народы зрѣютъ медленно. Любовь-ли это? Зачѣмъ рядомъ съ нею стоитъ такая спокойная вѣра въ „лучшее племя“?—И русскій языкъ уже мститъ г. Минскому за свой народъ; онъ не даетъ ему своихъ лучшихъ красокъ, тепла и сочности родной рѣчи. Его манера говорить напоминаетъ долго изучавшаго русскій языкъ иноземца.

Тайны подобной любви и подобной морали здѣсь прикрыты изящными узорами пессимистической доктрины, замаскированы блескомъ западно-европейской культуры и напускною страстностъю какой-то особенно суровой и особенно искренней любви къ родинѣ. Но чтобы разгадать истинное зерно подобныхъ вдохновеній, надо всегда помнить, что въ нихъ нѣтъ ни пессимизма, ни любви къ родинѣ.

Было время, когда поэты умѣли по-своему смотрѣть на жизнь и міръ; у нихъ были свои широкіе взгляды и свои чувства, а это, конечно, сообщало ихъ произведеніямъ особый блескъ. Второстепенные поэты, у которыхъ нѣтъ въ душѣ своей поэзіи, скорѣе всего увлекаются внѣшними эффектами мысли и красоты. Удивительно-ли, что они всегда стараются усвоить себѣ внѣшніе признаки самой популярной доктрины своего времени?—Умы многихъ великихъ мыслителей нашего времени были отравлены наркотическою скорбью пессимизма. Но никогда ни Кантъ, основоположникъ нѣмецкаго песси-

мизма, ни Шопенгауэръ, самый популярный представитель его въ Германіи, ни Леопарди, наиболѣе безутѣшный въ своей скорби,— не падали въ такія бездны малодушнаго отчаянія, въ какихъ благополучно обрѣтаются многіе изъ нашихъ молодыхъ поэтовъ. Въ самомъ дѣлѣ, пессимизмъ Леопарди ужасенъ. Въ его слабомъ тѣлѣ постоянно боролась мысль съ недугомъ, и изъ этой борьбы рождалось удивительное міровоззрѣніе—неожиданное и почти недоступное для большинства людей, менѣе покорныхъ мысли и болѣе свободныхъ отъ страданія. Онъ не кричитъ; онъ всюду простъ и тихъ; его рѣчь льется плавно; его періодъ построенъ такъ, какъ могъ бы его построить знаменитый стилистъ, признанный глава школы краснорѣчія, мирно развивающій свою мысль въ стѣнахъ аудиторіи, при безмолвномъ восторгѣ преданныхъ и очарованпыхъ слушателей. И это краснорѣчіе въ минуту операціи, изысканность выраженій подъ ножомъ хирурга—ужасны. Каждую минуту ждешь, что вотъ-вотъ, раздастся предсмертный крикъ мучительной агоніи, и каждый разъ дальше льется такой же элегантный и сдержанный періодъ, полный обычнаго самообладанія, обвѣянный спокойною и внимательною обдуманностью. Съ одинаковою зоркостью онъ присматривается къ назойливости авторовъ, зачитывающихъ слушателей своими произведеніями, и къ смыслу величественныхъ астрономическихъ концепцій. Но все-таки и онъ не такъ безутѣшенъ, какъ наши молодые поэты. Онъ умѣлъ находить для себя утѣшеніе очень близко и не возлагалъ своихъ надеждъ на „лучшее племя“. По его сознанію, Италія переживала тяжелое время и въ стансахъ, посвященныхъ сестрѣ Паолинѣ, онъ себя не обольщалъ.

... Жалкій вѣкъ возьметъ любовь твою.
Кто устоялъ передъ судьбою властной?
И знай, сестра, несчастную семью
Ты принесешь Италіи несчастной.
Взошло въ туманѣ солнце нашихъ дней,
Въ больной груди пугливо сердце бьется...
Сестра моя, что ждетъ твоихъ дѣтей,
Чѣмъ жизнь свою наполнить имъ придется?

Но онъ вѣрилъ, что любовь женщины можетъ вдохнуть мужество и доблесть въ самое лѣнивое и пошлое сердце.

Кто въ тѣ ряды, гдѣ блещетъ сталь мечей,
Съ своимъ мечемъ придти и стать не смѣетъ,
Храня покой своихъ безславныхъ дней,
Тотъ, женщины, любить васъ не умѣетъ.
Когда онъ къ вамъ съ мольбой любви придетъ,
Уйдите прочь съ презрѣньемъ молчаливымъ...

И еще больше онъ вѣрилъ во всеисцѣляющія чары материнской любви.

О,—«матери безславныхъ сыновей»,—
Какимъ позоромъ дышутъ эти звуки!
Нѣтъ, лучше вамъ обречь своихъ дѣтей
На славный трудъ, на доблестныя муки;
Нѣтъ, лучше вамъ въ тоскѣ безмолвной ждать
Своихъ дѣтей съ полей кровавой битвы
И кровь съ ихъ ранъ слезами омывать,
Надъ трупомъ ихъ шептать свои молитвы,—
Но пусть они для родины растутъ,
Но пусть они достойны дѣдовъ будутъ,
Свои щиты изъ битвы принесутъ
И честь знаменъ отцовскихъ не забудутъ!

Здѣсь скорбь, здѣсь много скорби, но мы знаемъ ту почву, на которой она выросла, и знаемъ средства, которыя могутъ ее исцѣлить. Ничего подобнаго мы не знаемъ о скорби нашихъ поэтовъ. И какъ утѣшить ихъ, когда они сами не знаютъ, о чемъ скорбятъ?

Безъ образовъ, какъ дымъ, плывутъ мои страданья,
Беззвучно, какъ туманъ, гнететъ меня тоска.
Не стало слезъ въ глазахъ, въ груди негодованья,
Какъ смерть, печаль моя тяжка.

Это печаль г. Минскаго. Даже Іеремія не плакалъ такъ жалобно на развалинахъ Іерусалима. Но о чемъ эти слезы? Отчего такъ тяжекъ этотъ туманъ? Отчего, въ самомъ дѣлѣ, въ русской пессимистической поэзіи печали больше, чѣмъ у западныхъ первоучителей, а основаній для нея меньше?—Кантъ скорбѣлъ о томъ, что „вещь въ себѣ“ непознаваема. Шопенгауэръ сердился на людей, потому что они глупы и не понимаютъ призрачности своихъ желаній. Леопарди тосковалъ о прежней славѣ своей родины. Но о чемъ плачутъ гг. Минскіе?..

Еще непонятнѣе та „любовь къ родинѣ“, которую пропов-

*

дуетъ интеллигентный поэтъ. Это странная любовь къ умирающему человѣку, которому поэтъ съ необыкновеннымъ увлеченіемъ посвящаетъ похоронные гимны. У г. Минскаго есть признанія, которыя не допускаютъ и мысли, чтобы онъ вообще былъ способенъ къ любви или дружбѣ.

Если души всѣхъ людей
Таковы, какъ и моя,
Не хочу имѣть друзей,
Не хочу быть другомъ я.
Никого я не люблю,
Всѣ мнѣ чужды, чуждъ я всѣмъ,
Ни о комъ я не скорблю
И не радуюсь ни съ кѣмъ.

Любопытнѣе всего веселый и беззаботный тонъ этой волчьей морали. Когда и какой поэтъ доходилъ до такихъ откровенныхъ признаній?

И все-таки удручающій пессимизмъ и космополитическая мораль почему-то особенно соблазнительны даже для несомнѣнно русскихъ молодыхъ поэтовъ. Г. Мережковскій, который берется мирить Будду и протопопа Аввакума, едва-ли скажетъ, что ему всѣ чужды и онъ чуждъ всѣмъ. Но и ему кто-то нашепталъ нехорошее и фантастическое „Предчувствіе".

Я знаю: грозный часъ великаго крушенья
Смететъ развалину вѣковъ—
Уродливую жизнь больнаго поколѣнья
Съ ея расшатанныхъ основъ,—
И новая земля и новые народы
Тогда увидятъ предъ собой
Нетронутый никѣмъ—одинъ лишь міръ природы
Съ его немеркнущей красой.

Стихотвореніе съ внѣшней стороны слишкомъ слабо для того, чтобы быть самостоятельнымъ. „Развалина вѣковъ"—выраженіе понятное только поэтамъ. „Міръ природы"—темно; „новая земля"—смѣло. Въ общемъ всѣ эти черты такъ не ясны, что трудно и догадаться, о какомъ, собственно, „крушеньи" говоритъ поэтъ—космическомъ или моральномъ. Но не будемъ придирчивы. Старое умретъ, родится что-то совершенно новое и будетъ очень хорошо. Вотъ

мысль, которую можно мыслить. А что, если все это только пустой сонъ, г. Мережковскій? Что если больное поколѣніе поправится? И зачѣмъ торопиться пѣть панихиды? Развѣ *прошлое* совсѣмъ не даетъ *вѣры въ будущее?*..

Допустимъ, что мы имѣемъ дѣло не съ поэзіею и не съ художественнымъ творчествомъ; оставимъ въ сторонѣ тѣ спеціальные вопросы, которые возбуждаются только на почвѣ искусства, и постараемся подвести итоги. Капризы фантазіи, совершенно отрѣшившейся отъ условій естественности и жизненности; утомительныя и безпокойныя потуги мысли, которая задыхается подъ тяжестью исторически-грандіозныхъ образовъ; проповѣдь морали, претендующей на суровую искренность и мрачное величіе, но оскорбляющей всякое нравственное чувство... Гдѣ же здѣсь соблазнъ? Гдѣ возможность того наркотическаго опьяненія, которое создаетъ иллюзію поэзіи изъ элементовъ сухой и безплодной прозы? Какая красота формы возможна тамъ, гдѣ весь организмъ истощенъ худосочіемъ и анеміею? Какъ могло случиться, что болѣзнь считается здоровьемъ, грубая ошибка—явленіемъ нормальнымъ, а истерическіе вопли—музыкою?—Общество не отвѣчаетъ за свои вкусы. Смѣтливые антрепренеры угадаютъ, что, собственно, нравится публикѣ. Чистота установившагося литературнаго вкуса—лежитъ на отвѣтственности только критики. Правда, современные критики порой утверждаютъ, что современная популярность дѣло не ихъ рукъ. „Популярность,—говоритъ г. Скабичевскій, — возникаетъ сама собою, по какимъ-то неразгаданнымъ, таинственнымъ законамъ, вопреки иногда всѣмъ ожиданіямъ и доводамъ разума"... „Да позволено будетъ мнѣ усумниться, чтобы когда бы то ни было и какая бы то ни было сильная и авторитетная критика была способна создать чью-либо популярность". „Когда бы то ни было и какая бы то ни было"—сказано слишкомъ много. Мысль г. Скабичевскаго не теряетъ своей убѣдительности только съ оговоркою, что она имѣетъ въ виду настоящее время. Общаго между критикою и популярностью въ наше время дѣйствительно немного. И все-таки критика не имѣетъ права спокойно умыть руки въ этомъ дѣлѣ. Вкусы общества не упали бы такъ низко, если бы въ свое время раздался предостерегающій голосъ критики, если бы она во все время кризиса не покидала

своихъ позицій. Одно изъ двухъ: или она сама безсознательно содѣйствовала порчѣ литературнаго вкуса или въ безпечной дремотѣ пропустила самый удобный моментъ для протеста и проснулась только тогда, когда битва была уже выиграна ея противниками. Въ самомъ дѣлѣ, какъ относится современная критика къ современной поэзіи? Допустимъ, что наша поэзія находится въ состояніи упадка; но стоитъ-ли на своихъ ногахъ и современная критика?

Критики всегда болѣе гарантированы отъ тѣхъ соблазновъ, которые такъ велики для поэта. Субъективизмъ творчества, невольное подчиненіе мысли чувству, безграничная власть настроенія — все это для нихъ необязательно. Душа поэта — тревожна; ему надо прислушаться къ неяснымъ, глубоко затаеннымъ инстинктамъ своего личнаго духа и воплотить ихъ въ строго опредѣленномъ образѣ; весь процессъ работы поэтъ долженъ выносить въ себѣ и только въ себѣ. Мысль критика спокойна; она всегда опирается на доказательство и логику, это общечеловѣческое достояніе. — Для поэта великое искушеніе — свобода творчества; готовность воображенія служить самымъ причудливымъ концепціямъ иногда можетъ увлечь его за предѣлы нормальнаго мышленія. Критику нѣтъ нужды въ творческой способности; его достоинства — ясность пониманія и сила анализа; онъ только комментируетъ жизнь для поэта и поэта для общества. — Многіе мыслители указывали на смежность геніальности и помѣшательства; въ созданіяхъ величайшихъ поэтовъ міра координація представленій и образовъ, объекты вниманія и своеобразная окраска настроенія иногда значительно отличаются отъ того, что можетъ быть названо нормою душевной жизни; это monstra per excessum. Въ тѣ эпохи, когда въ обществѣ нѣтъ опредѣленныхъ стремленій и идеаловъ, когда мысль безпокойно и тревожно мечется между случайными и ненужными темами, поэтическое творчество часто совершенно ускользаетъ отъ естественныхъ условій здороваго мышленія и даетъ впечатлѣніе психопатіи и истеричной порывистости. Критикъ не имѣетъ права быть больнымъ; въ его рукахъ самое здоровое орудіе познанія — спокойная отвлеченная мысль. Самыя болѣзненныя извращенія творческихъ инстинктовъ не опасны для общества, когда критика дѣ-

лаетъ свое дѣло. Оно смѣло можетъ слушать пѣніе сиренъ, не рискуя за это поплатиться слишкомъ дорого. — Поэтъ можетъ имѣть очень сбивчивыя представленія о законахъ и сущности искусства и все-таки давать цѣнныя работы. А что остается критику, который не даетъ себѣ логическаго отчета въ художественномъ впечатлѣніи, не выясняетъ себѣ *основаній* своей эстетики и не заботится привести свои взгляды въ систему?

Къ сожалѣнію, и современная критика утратила интересъ къ обобщеніямъ и теоріи; она цѣликомъ отдается каждому новому впечатлѣнію и готова для каждаго отдѣльнаго случая изобрѣтать совершенно новые способы аргументаціи. Въ этихъ условіяхъ сила критики — въ той виртуозности, гдѣ каждая новая побѣда требуетъ особаго похода и участія всѣхъ боевыхъ силъ. Современные критики недостатокъ теоріи и мысли часто пытаются замѣнить личнымъ творчествомъ, доказываютъ справедливость своихъ воззрѣній пародіями, паѳосомъ декламаціи и журнальными тенденціями. Какъ-бы ни былъ талантливъ такой критикъ, онъ опаснѣе самаго больнаго поэта; съ нимъ общество теряетъ послѣдній оплотъ противъ болѣзненныхъ пароксизмовъ разстроеннаго воображенія.

Дѣйствительно, современные критики слишкомъ раздражительны и сердиты; они почти всегда говорятъ такимъ ожесточеннымъ и язвительнымъ языкомъ, какимъ никогда не говорятъ спокойные и разсудительные люди. Дѣло въ томъ, что въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ, возбуждающемъ ихъ полемическій задоръ, они имѣютъ дѣло только съ однимъ наличнымъ фактомъ и ни на одну минуту не хотятъ отъ него отойти. Они слишкомъ спѣшатъ съ своими приговорами и, не имѣя свободнаго времени, чтобы разъ навсегда договориться до конца, горячо спорятъ на мѣстѣ преступленія. „Не лги, не морочь“ — становится одною изъ формулъ литературной полемики. Позволимъ себѣ указать нѣсколько любопытныхъ фактовъ изъ области нашей критики въ доказательство того, что въ ея спорахъ немыслимо никакое соглашеніе; и эта полемика непримирима собственно не потому, что антагонисты рѣзко расходятся въ мнѣніяхъ, а по причинамъ совершенно инаго свойства; вотъ почему въ ней гнѣва и вражды гораздо больше, чѣмъ можно было бы ожидать.

Покойный Надсонъ въ роли добровольнаго газетнаго рецензента

далъ такой отзывъ о стихотвореніяхъ гр. Голенищева-Кутузова. „Странное впечатлѣніе, говоритъ онъ, производитъ на безпристрастнаго читателя его сборникъ; въ книгѣ очень много стихотвореній съ заманчивыми заглавіями и совсѣмъ безъ заглавій, съ риѳмами и безъ риѳмъ, съ тенденціей и безъ тенденціи, есть тутъ и лирика и эпосъ; много красивыхъ стиховъ, звонкихъ фразъ, пестрыхъ картинъ и нѣтъ главнаго—содержанія. Во что вѣритъ поэтъ, какому Богу молится, какой путь считаетъ въ жизни истиннымъ — для читателя это остается неразгаданной тайной, такъ какъ тамъ, гдѣ поэтъ выражаетъ свое міросозерцаніе, онъ донельзя туманенъ, а изъ стихотворныхъ конфетокъ, написанныхъ исключительно для звонкой формы, конечно, немного извлечешь. Раскуситъ читатель одну такую конфетку, раскуситъ другую, а послѣ третьей ему такое угощеніе покажется уже и приторнымъ... Изъ безцѣльныхъ пустячковъ состоитъ добрая половина сборника... Еще менѣе удовлетворительны тѣ пьесы сборника, въ которыхъ гр. Голенищевъ-Кутузовъ пытается дать частицу своего міросозерцанія и что-либо доказать читателю. Стихотворенія этого рода отличаются чисто дѣтской сбивчивостью и нелогичностью... Второй отдѣлъ сборника состоитъ изъ стихотвореній эпическихъ: здѣсь помѣщенъ драматическій отрывокъ „Смерть Святополка“ и нѣсколько небольшихъ поэмъ. „Смерть Святополка“ положительно слабая, мелодраматическая вещь: ни характеровъ, ни психологическаго анализа, одни только жалкія слова, трескучіе монологи, да разсчитанные на эфектъ ужасы“.

Бѣдный юноша! Какъ было ему трудно излагать серьезныя мысли! Неужели эта дѣтская наивная проза, обвѣянная догматикою плохаго учебника, все—что могъ выдвинуть популярный поэтъ въ защиту своего пониманія поэзіи? Но сколько злобы и ироніи въ этой рецензіи!

Гр. Голенищевъ-Кутузовъ поднялъ перчатку; подъ щитомъ Академіи Наукъ оскорбленный поэтъ отомстилъ лавровѣнчанному юношѣ. „При разборѣ этихъ (лирическихъ) стихотвореній,—пишетъ графъ,—мы прежде всего займемся разрѣшеніемъ вопроса: насколько авторъ владѣетъ стихотворной формой? Вопросъ этотъ, къ сожалѣнію, обыкновенно упускается изъ вида современной критикой, обращающей не только преимущественное, но даже исключительное вниманіе на содержаніе поэтическихъ произведеній и на излагаемыя въ нихъ идеи. Прямымъ послѣдствіемъ такого односторонняго взгляда на поэзію является не только паденіе стихотворнаго исскуства, но и утрата яснаго пониманія — въ чемъ заключается совершенство формы и какимъ требованіямъ послѣдняя должна удовлетворять? Требованія эти доведены въ настоящее время до минимума; если стихотвореніе написано приблизительно съ правильными риѳмами и если стихи дѣлятся на правильныя стопы безъ слишкомъ грубой перестановки удареній въ словахъ—критика считаетъ себя, съ формальной стороны, удовлетворенной. Между тѣмъ для дѣйствительнаго совершенства формы требуется много условій и притомъ такихъ, которые несравненно сложнѣе и достигаются съ большимъ трудомъ, чѣмъ правильность риѳмъ и стопосложенія. Къ такимъ условіямъ (кромѣ общеобязательной правильности языка) принадлежатъ: благозвучіе и плавность стиха, какъ послѣдствіе искуснаго сочетанія и обдуманной разстановки словъ; умѣстное пользованіе цезурой, часто необходимой для слуховаго впечатлѣнія, интензивность, т. е. сжатость въ соединеніи съ силою при начертаніи образа или изложеніи мысли; наконецъ, правильное архитектурное построеніе, т. е. соразмѣрность и гармонія всѣхъ частей поэтическаго произведенія, послѣдствіемъ котораго является цѣлостность художественнаго впечатлѣнія... Къ сожалѣнію, поэтъ часто жертвуетъ для своего удобства (?) благозвучіемъ и плавностью стиха, нагромождаетъ шипящіе и свистящіе звуки, допускаетъ сосѣдство нѣсколькихъ риѳмующихъ между собою или однотонныхъ словъ, наконецъ рѣшительно пренебрегаетъ цезурой... Въ отличіе отъ предъидущихъ условій совершенства формы—то, что мы называемъ *интензивностью* стиха, иначе говоря, его впечатляющая сила, хотя и принадлежитъ несомнѣнно къ внѣшнимъ (?) качествамъ поэтическаго творчества, но, по нашему мнѣнію, не зависитъ отъ степени приложенныхъ къ произведенію труда, вниманія и литературной опытности и обусловливается почти исключительно особымъ природнымъ даромъ, отсутствіе котораго должно быть отмѣчено критикой, но не можетъ быть поставлено автору въ вину (?). Г. Надсонъ не обладаетъ этимъ даромъ; при изложеніи мысли или начертаніи образа онъ не схватываетъ сразу существенныя черты и выраженія, а отыскиваетъ ихъ какъ бы

ощупью, притомъ не однажды обращается къ одной и той же идеѣ, излагая ее различными способами и предоставляя читателю самому судить, который изъ этихъ способовъ лучше другихъ... Переходя затѣмъ къ содержанію поэзіи Надсона и къ опредѣленію внутреннихъ свойствъ его дарованія, мы должны сказать, что опредѣленіе это кажется намъ очень труднымъ, такъ какъ творчество г. Надсона положительно находится еще въ періодѣ первоначальнаго развитія, когда работа самоопредѣленія и непрестанное, заботливое няньченье съ своимъ я еще представляется дѣломъ чрезвычайно занимательнымъ и важнымъ. Даровитые писатели скоро переступаютъ черезъ эту стадію развитія и тогда только творчество ихъ принимаетъ окончательное направленіе, опредѣляющее ихъ мѣсто въ литературѣ. Нашъ авторъ еще не освободился отъ юношеской страсти къ самовоспѣванію и самообожанію... Въ описаніи Рима и Тибра, (поэма Надсона „Христіанка") все безцвѣтно, безхарактерно и лишено мѣстнаго и историческаго колорита".

Въ этой иронической рецензіи больше сдержанности, но и больше горечи. Свистящіе и шипящіе звуки гораздо оскорбительнѣе стихотворныхъ „конфетокъ".—„Первоначальное развитіе", „юношеская страсть"—такъ и чувствуется гнѣвъ оскорбленнаго высокомѣрія.— И отчего не могутъ столковаться сердитые поэты? Отчего гр. Голенищевъ-Кутузовъ не попытался по выбору темъ и сюжетовъ, по склонности къ опредѣленнымъ краскамъ и звукамъ, по своеобразной складкѣ языка угадать и воспроизвести литературную физіономію своего противника? Тотъ узкій и мелочный кодексъ литературныхъ воззрѣній, который такъ гордо изложенъ поэтомъ-критикомъ, самъ по себѣ еще не исключаетъ возможности взаимнаго признанія и мирнаго соглашенія.

Какъ могутъ быть нестерпимо-могучи полемическія страсти при самой незначительной тратѣ доказательствъ, — можно видѣть изъ одного литературнаго инцидента, героями котораго были г. Скабичевскій и г. Минскій. Пробуя всѣ виды полемики съ молодыми поэтами, г. Скабичевскій однажды напалъ на удивительно удачный и неопровержимый аргументъ. Въ одномъ изъ своихъ фельетоновъ критикъ долго и краснорѣчиво доказывалъ,

что онъ, Скабичевскій, пигмей, что онъ лиллипутъ, что онъ самый маленькій газетный рецензентикъ. Играя на пониженіе, критикъ, конечно, и ростъ молодыхъ поэтовъ,—а въ томъ числѣ и г. Минскаго,—опредѣлялъ минимальными величинами, видѣлъ въ нихъ только „поэтиковъ".—Позиція была выбрана очень удачно. Какъ доказать критику, что онъ ошибается, что поэты народъ крупный? Онъ самъ малъ и большаго не видитъ, онъ и пишетъ-то только газетныя рецензійки; наконецъ, у него такой уголъ зрѣнія что современное величіе для него положительно не существуетъ. Передъ такою аргументаціею спасовалъ и г. Минскій. Но онъ былъ слишкомъ оскорбленъ и молчать не могъ. „За что, скажите, за что вы публично оскорбляете меня, за что вы съ безцѣльною жестокостью казните меня, примѣняете ко мнѣ позорную кличку „поэтика". Развѣ ваше сердце и вашъ тактъ не подсказали вамъ, что есть слова отъ которыхъ нельзя производить „уменьшительныя клички", не нанося смертельнаго, неизгладимаго оскорбленія?.. А вѣдь кличка поэтикъ еще обиднѣе, ибо она примѣняется къ человѣку, живущему сердцемъ и фантазіей, болѣе чувствительному, чѣмъ всѣ люди, болѣе нуждающемуся въ мягкомъ и симпатичномъ отношеніи къ себѣ"...—Дѣйствительно, невыносимо; человѣкъ „одного лагеря" съ г. Минскимъ и оскорбляетъ кличкою поэтика своего соратника, который живетъ сердцемъ и фантазіей. Куда же аппелировать? У кого просить защиты? Смертельное, неизгладимое оскорбленіе! Атмосфера насыщается зноемъ африканскихъ страстей и полемика принимаетъ мрачный и грозный оттѣнокъ. Въ минуты аффекта станутъ-ли противники осторожно взвѣшивать логическую убѣдительность своей аргументаціи?

Съ именемъ г. Буренина связана удивительно нелѣпая легенда о молодомъ поэтѣ, котораго злой критикъ поторопилъ переходомъ въ лучшій міръ. Г. Буренинъ могъ бы гордиться этой легендой, если бы слова въ ней имѣли побольше метафорическаго смысла. Къ сожалѣнію, эти слова берутся въ самомъ криминальномъ значеніи. Убитъ не поэтъ, а чахоточный юноша; убитъ не для Парнаса и музъ, а для земной юдоли. Легенда удивительно живуча; ее не устаютъ повторять, какъ критикъ не устаетъ отъ нея от-

ругиваться. Это обвиненіе создаетъ совершенно ложное представленіе о зломъ и кровожадномъ критикѣ, который дышетъ убійствомъ и злобой. Ничуть нѣтъ. Это самый веселый критикъ, который такъ милъ и забавенъ, что ему всегда отъ души прощается невинная иронія. Онъ всегда достигаетъ цѣли, когда заставляетъ читателей смѣяться. Новыхъ пріемовъ критики въ собственномъ смыслѣ мы у него не найдемъ, но у него большой запасъ критическаго комизма. Это онъ воспѣлъ въ державинскомъ стилѣ г. Александрова; это онъ обобщилъ въ знаменитой элегіи

«Василиса, Василиса
Ты свяжи набрюшникъ мнѣ»

мотивы современныхъ поэтовъ; это онъ замѣною буквъ и возстановленіемъ спеціальнаго жаргона придалъ особую пикантность пародіи... И мало-ли онъ сдѣлалъ, чтобы быть прежде всего веселымъ критикомъ? Желающіе поближе познакомиться съ главными моментами его журнальной дѣятельности найдутъ подробный перечень игривыхъ пріемовъ его критики въ томъ фельетонѣ, которымъ самъ онъ ознаменовалъ свой юбилей. Какъ бы кто ни смотрѣлъ на литературные пріемы, характеризующіе его критическую личность,—несомнѣнно одно: не только убійственнаго, но и просто серьезнаго въ нихъ мало.—Въ сущности это и не критикъ, а удачный литературный типъ фельетониста большой газеты, которая хочетъ имѣть много подписчиковъ.

Но отчего же современная критика живетъ не въ ладу съ современною поэзіею? Взаимная вражда и непримиримая ненависть понятны только тамъ, гдѣ люди сознательно идутъ по разнымъ дорогамъ, гдѣ точно установлены пункты разногласія и гдѣ доказана невозможность компромисса. А развѣ это доказано? Наши критики очень часто говорятъ о современной поэзіи и особенно охотно развиваютъ ту мысль, что текущая поэзія—такіе пустяки, о которыхъ и говорить не стоитъ. Допустимъ, что они правы, допустимъ, что эта поэзія—пустяки, res parvae. Но тогда зачѣмъ же они говорятъ о поэзіи? Зачѣмъ сердятся на то, что современная популярность создается помимо ихъ ожиданій и доводовъ? Если же говорить о ней необходимо, то отчего критики

только негодуютъ и сердятся? Пусть поэзія—res parvae, но, по Саллюстію, concordia res parvae crescunt. Здѣсь всѣ разногласія основаны на какомъ-то недоразумѣніи. Въ самомъ дѣлѣ, съ какой стати современные критики,—которые давно уже бросили молодыхъ поэтовъ на произволъ судьбы, которые никогда не помогали поэтамъ справиться съ недоразумѣніями и трудностями поэтическаго творчества въ условіяхъ нашего времени,— забрали себѣ въ голову, что они могутъ быть судьями поэтовъ? Зачѣмъ они ex officio переполнились желчью и оцтомъ и взобрались на судейскую трибуну? И зачѣмъ ихъ судъ лишенъ того чувства гуманности и справедливости, которое такъ нужно всякому юридическому учрежденію? Заранѣе никогда нельзя угадать, съ какой стороны подойдетъ сердитый критикъ къ уголовнымъ преступленіямъ стихотворства. Будетъ-ли пущенъ въ ходъ допросъ съ пристрастіемъ, кончится-ли все дѣло простымъ упоминаніемъ о національности поэта или же подсудимый будетъ обвиненъ то въ излишней молодости, то въ близкой старости? Заранѣе извѣстно одно: судопроизводство будетъ сокращенное; пренія сторонъ не допускаются; будетъ одинъ вердиктъ, поражающій своею рѣшительностью и лаконизмомъ. Было бы легкомысленно ожидать, что будутъ указаны хоть статьи обвиненія и наказанія.

Чтобы быть экспертомъ и экспертомъ суровымъ, надо самому быть мастеромъ и знатокомъ дѣла. Прежніе критики тоже не всегда имѣли дѣло съ выдающимися талантами и всетаки они были снисходительнѣе и мягче современныхъ зоиловъ. А они имѣли гораздо больше правъ на строгость. Они были живыми людьми и зорко смотрѣли на инстинкты и идеалы своего поколѣнія. Они знали, чтó въ чертѣ ихъ времени настойчивѣе стремится къ художественному воплощенію, чтó въ искусствѣ живо и чтó мертво для ихъ поколѣнія. Они были тонкими цѣнителями красоты и умѣли опредѣлить, когда красота принесена усердными археологами съ кладбища и когда она, полная жизни и свѣжести, расцвѣла на почвѣ современнаго имъ сознанія. Они сами умѣли думать и находить законы эстетическаго впечатлѣнія и поэтическаго творчества. А что сдѣлали для искусства современные зоилы? Руководили-ли они молодыми поэтами въ выборѣ темъ и сюжетовъ? Изу-

чили-ли они признаки вульгарной, т. е. популярной красоты и нашли-ли критерій истинно-прекраснаго? Свели-ли они свои эстетическія сужденія въ опредѣленную систему? Нѣтъ, они для искусства не сдѣлали ровно ничего; они только „критикуютъ“,— и этотъ терминъ въ виду ихъ дѣятельности мало-по-малу пріобрѣтаетъ совершенно новый смыслъ; они говорятъ только о готовомъ, созданномъ тѣмъ или другимъ авторомъ на свой страхъ и отвѣтственность, созданномъ вполнѣ одиноко, безъ авторитетныхъ указаній и безъ помощи теоріи. Своей эстетики нѣтъ ни у одного критика. Во имя чего же бросаютъ они свои перуны? Во имя покойныхъ великихъ маэстро искусства, которые, къ сожалѣнію, больше ничего не могутъ дать нашей словесности и не могутъ придти на помощь нашему времени? Но какіе законы извлечены критикомъ изъ великихъ произведеній прошлаго, и гдѣ и какъ эти законы, по его мнѣнію, оскорблены молодыми поэтами? Полнаго единства въ пониманіи великихъ образцовъ—нѣтъ, и каждый беретъ изъ нихъ только то, что можетъ взять. Если въ принципѣ и могъ бы быть признанъ такой критерій, то въ его примѣненіи къ наличной дѣйствительности на каждомъ шагу могутъ встрѣтиться серьезныя недоумѣнія. Основанное на такомъ шаткомъ и спорномъ фундаментѣ, всякое сужденіе критики будетъ казаться только произволомъ и капризомъ, пока эстетическій критерій не найдетъ для себя опредѣленной логической формулы. Наше общество далеко не такъ чутко къ поэзіи, а наша поэзія не такъ самобытна и ярка, чтобы двѣ, три цитаты сами собою опредѣляли художественное достоинство произведеній того или другаго поэта. Недаромъ теперь особенно популярны тѣ поэты, которые стоятъ поперекъ горла у критиковъ. Или, можетъ быть, великіе критики, отошедшіе къ праотцамъ, сказали все, что было надо, цѣликомъ передали свой арсеналъ нашему времени и теперь нѣтъ и не можетъ быть нужды въ новомъ оружіи? Но тогда—зачѣмъ критическіе фельетоны и критическія журнальныя статьи? Граматный человѣкъ съумѣетъ сличить скрижали прошлаго съ новыми книжками. Пусть даже продуктивная литература даетъ только слабое и незрѣлое; но, если это дурное дурно по новому, отчего бы критику не сказать новаго умнаго слова по поводу новой глупости?

Современная критика—неубѣдительна. Мы и не говоримъ о логической убѣдительности, о той устойчивости и широтѣ сужденія, которая даетъ извѣстной формулѣ возможность пережить два или три поколѣнія. Она неубѣдительна для современниковъ и даже для самихъ критиковъ. Это и понятно. Самое мягкое названіе для того умственнаго процесса, который лежитъ въ основѣ современныхъ „рецензій“, по нашему мнѣнію,—вкусъ, *чутье.* Это что-то въ родѣ инстинкта, который и не ищетъ логическаго воплощенія; это всегда субъективное мнѣніе, которое не выноситъ спора и возраженій. Чутье — аристократично; одарены имъ не многіе; при немъ огромное большинство обречено на пассивное вниманіе къ изрѣченіямъ таинственнаго оракула. Временно такое положеніе еще можетъ держаться. Но что будетъ, когда сами люди чутья разойдутся во взглядахъ? Спорить они не умѣютъ; они могутъ только отрицать другъ друга отъ начала до конца. Когда-то, какъ увѣряютъ наши поэты, вмѣсто блестящихъ перуновъ Зевса, Прометей принесъ людямъ нашъ плохонькій, но очень удобный земной огонь. Не пора-ли сдѣлать нѣчто подобное и въ области художественной критики? Не слѣдуетъ-ли вмѣсто дорогаго и слишкомъ личнаго чутья взять за норму всѣмъ доступный и скромный здравый смыслъ? Если боги не обжигаютъ горшковъ, не позвать-ли гончара? Если перестали вѣрить Пиѳіи, не повѣрятъ-ли доказательству?

А развѣ современная критика хочетъ быть убѣдительною? Развѣ она серьезно заинтересована въ общемъ признаніи истиннаго таланта и въ разоблаченіи популярной посредственности? Этотъ вопросъ, къ сожалѣнію, имѣетъ слишкомъ много значенія для критики нашего времени. Въ самомъ дѣлѣ, вѣрятъ-ли искренности газетныхъ убѣжденій тѣ читатели, которые *любятъ* и давно читаютъ тотъ или другой періодическій органъ? Кого *убѣждаетъ* газета? Общество, безспорно, интересуется и газетною полемикою и закулисными тайнами редакцій. Въ каждомъ читателѣ есть жилка спортсмена, который внимательно слѣдитъ за газетною травлею и радъ, когда „то сей, то оный на бокъ гнется“; пріятно, когда игра ведется съ перемѣннымъ счастьемъ; въ такомъ слу-

чаѣ подписчикъ, почти всегда равнодушный къ сущности спора, имѣетъ много случаевъ добродушно посмѣяться надъ задоромъ противниковъ. Что онъ выигрываетъ, если побѣда склонится на сторону „его“ газеты? Будетъ-ли это торжествомъ какой-нибудь идеи? Нѣтъ, это тріумфъ издателя, который заманитъ въ свою лавочку лишнюю сотню подписчиковъ. Полемическія страсти могутъ найти какое-нибудь оправданіе только тогда, когда борются партіи, имѣющія свою и, конечно, не коммерческую цѣль, свою программу и свои убѣжденія. Но развѣ у нашихъ газетъ есть убѣжденія? А если иногда и есть, то развѣ изъ-за нихъ они полемизируютъ? По общему убѣжденію, имѣющему свои резоны, газетная полемика только симптомъ издательской конкуренціи. Этотъ фактъ, конечно, дискредитируетъ всѣ періодическія сужденія и споры. Развѣ кто-нибудь сомнѣвается въ томъ, что единственная цѣль современной газеты—подписчикъ, законодатель газетныхъ убѣжденій и верховный судья газетной расторопности? Можетъ быть, было бы лучше, если бы подписчикъ былъ наивнѣе и не зналъ своей власти. Онъ могъ бы вѣрить газетному слову; онъ могъ бы не соглашаться съ газетнымъ мнѣніемъ, но относиться къ нему съ уваженіемъ. Къ сожалѣнію, современный способъ читать газеты можетъ внушить самыя тревожныя опасенія тому, кто привыкъ честно относиться къ мысли. Какъ часто горячо хвалятъ статью, за которую тутъ же обличаютъ автора въ передержкахъ и шуллерствѣ. Высшая похвала и журналисту, и клоуну—„ловко“. Если въ концѣ или началѣ года газета щеголяетъ „именами“, всѣ убѣждены, что она только „заманиваетъ“.

Обидное и оскорбительное мнѣніе объ угодливости и льстивости газетнаго слова стало всеобщимъ. И газеты мирятся съ нимъ! Ихъ негодованіе, которое такъ пылко въ полемикѣ съ конкуррентами, не возбуждается лѣнивымъ презрѣніемъ публики. Повидимому, работа въ такихъ условіяхъ невыносима; невольно ждешь отъ журналиста горячихъ протестовъ и щепетильной строгости къ себѣ, чтобы не давать пищи унизительнымъ подозрѣніямъ. И что-же? Ближайшіе сотрудники „органа“ съ особеннымъ увлеченіемъ становятся въ сомнительное положеніе, чаще другихъ скользятъ по краю границы порядочности и приличія. Кого же винить имъ, когда на

языкѣ читателей горячая газетная статья называется иногда просто „фортелемъ?“

И современные критики не обнаруживаютъ особыхъ стараній, чтобы завоевать общее довѣріе къ своей искренности. Чаще всего, это люди долгой журнальной опытности. Они давно уже утратили дѣвственную стыдливость дебютантовъ и новичковъ передъ типографскимъ станкомъ; они настолько привыкли къ литературной трибунѣ, что смѣло выходятъ на нее въ полномъ дезабилье. И для кого секретъ, что слишкомъ часто они дѣлаютъ не свое, а чужое дѣло? Они въ большинствѣ случаевъ очень вліятельные члены редакцій и ближе другихъ стоятъ къ хозяину изданія. А вслѣдствіе этого, вся судьба изданія—и беззастѣнчивые пріемы издательской конкурренціи, и раздражительная подозрительность личнаго самолюбія, и явно недобросовѣстное отношеніе литературныхъ противниковъ,—прежде всего отзывается на ихъ нервахъ. Изъ вольнонаемнаго мыслителя мало-по-малу критикъ становится поденщикомъ и рабомъ газеты,—тѣмъ сторожевымъ псомъ при изданіи, который съ годами все больше и больше входитъ во вкусъ своей профессіи, звонко лязгаетъ издательскою цѣпью и громко лаетъ на „чужихъ“, защищая свой гонораръ и хозяйское добро. Но избытокъ усердія не проходитъ для критика даромъ. Среди пинковъ и щелчковъ, инсинуацій и оскорбленій онъ постоянно отбивается то отъ мѣткой правды, то отъ злонамѣренной клеветы. И часто его глубоко оскорбленное сердце переполняется личною злобою и жаждою мести? Гдѣ же излить эти чувства? Все на томъ же газетномъ листѣ, который вынесетъ все. И раздраженный критикъ начинаетъ *удивляться* (самый ядовитый пріемъ), удивляться непроходимой тупости и мошенническимъ передержкамъ своего оппонента, удивляться его личной судьбѣ и судьбѣ ближайшихъ его родственниковъ, а читающее общество весело прислушивается къ біографическимъ даннымъ изъ жизни современныхъ представителей литературы.

Какъ же относиться къ приговорамъ такого критика? Какъ угадать, когда онъ говоритъ отъ себя и когда отъ хозяина? Когда злоба вплетаетъ терніи въ заслуженные вѣнки и когда благодарность слишкомъ щедро расточаетъ лавровыя вѣтки?

Пока пресса стоитъ еще на рубежѣ. Еще не забыты дѣйстви-

тельно литературные пріемы прошлаго. Пока еще не вошло въ обычай заказывать въ редакціи политическій взглядъ, эпиграмму или панегирикъ. Но и теперь газетные труженики часто и думаютъ и говорятъ только то, что обѣщаетъ издателю барышъ. Въ такихъ условіяхъ иногда и доказательство кажется шуллерствомъ, чувство—риторическою фигурою, мысль—находчивостью коммерсанта.

Чему же удивляется г. Скабичевскій, когда констатируетъ тотъ фактъ, что современная критика не создаетъ популярности. Критикѣ перестали вѣрить и стараются обойтись безъ ея предсказаній и доводовъ...

Но изъ этого отзыва мы рѣшительно должны исключить одну литературную секту, секту „эстетическихъ сластолюбцевъ“, по счастливому выраженію г. Страхова, эстетиковъ pur sang, поклоняющихся только красотѣ. У нихъ есть свои грѣхи, но они не повинны въ рабствѣ передъ вкусами публики. Это поистинѣ „бѣлые голуби“ нашей литературы. У нихъ есть свой канонъ и свое credo на случай борьбы съ поборниками „тенденціи“ въ искусствѣ. Маленькая община, вырвавшись изъ общаго литературнаго теченія, постаралась оградить себя символами и формулами. И ея сектантскій характеръ не всѣмъ замѣтенъ только потому, что общепризнанныя эстетическія воззрѣнія до сихъ поръ еще не сведены въ систему.

Въ чемъ же состоитъ сущность эстетическаго сластолюбія? Отвѣтъ на этотъ вопросъ мы находимъ у теоретика этой секты г. Страхова. „Мы уже не разъ высказывали убѣжденіе,— говоритъ онъ [1]), что русская литература, хотя о ней всѣ толкуютъ взапуски, хотя каждый считаетъ себя въ правѣ судить и рядить о ней, есть предметъ въ высшей степени темный и трудный. Но всего темнѣе и страннѣе въ русской литературѣ—ея поэзія, всего загадочнѣе тѣ писатели, которые принадлежатъ къ чистѣйшей и спеціальнѣйшей поэтической области, т. е. лирики-стихотворцы. Каждый разъ, когда мы хотѣли взяться за нашихъ поэтовъ, чтобы разо-

---

[1]) Н. Страховъ. Замѣтки о Пушкинѣ и о другихъ поэтахъ. Спб. 1888, стр. 128.

брать ихъ, насъ останавливала чрезвычайная запутанность и странность этихъ явленій“.

„Поэзія есть дѣло таинственное,—говоритъ онъ въ другомъ мѣстѣ [1]). Откуда она рождается, къ чему ведетъ, въ какихъ отношеніяхъ находится къ другимъ явленіямъ человѣческой жизни—все это трудные вопросы, не смотря на то, что въ простѣйшихъ своихъ формахъ поэзія встрѣчается намъ ежеминутно, и что почти каждый человѣкъ есть поэтъ, хотя бы и въ очень слабой степени“.

Что же нужно для того, чтобы понимать и цѣнить истинно-поэтическія произведенія?

„Во-первыхъ, нужно быть способнымъ къ очарованію; непремѣнно нужно на самомъ себѣ испытать обаяніе того чародѣя, о которомъ хотимъ разсуждать. Восторгъ понимается только восторгомъ, и кто его никогда не чувствовалъ въ ясной степени, тотъ пусть лучше о немъ и не говоритъ [2]).

„Во-вторыхъ, нужно совладать съ своимъ очарованіемъ, нужно на столько выбиться изъ-подъ его власти, чтобы имѣть возможность обратить его въ наслажденіе сознательное и отчетливое. Мы подымаемся, какъ говорится, въ идеальный міръ и начинаемъ блу-

---

[1]) Ibid. 60.

[2]) Это общее изложеніе запретительнаго статута обыкновенно формулируется частнѣе: кто не понимаетъ Фета, тотъ пусть лучше и не говоритъ о поэзіи. Такъ оно излагается и у г. Страхова въ его юбилейной статьѣ о Фетѣ, такъ же формулируетъ его и гр. Голенищевъ-Кутузовъ въ одной изъ своихъ статей. Очевидно здѣсь взята монополія на поэзію. Догматическій тонъ прорицанія въ значительной степени проникнутъ сектантскимъ фанатизмомъ. Такъ интердиктами полемизировали когда-то папы. По нашему мнѣнію, критикъ имѣетъ въ своихъ рукахъ только одно оружіе—доказательство. Если доказательство не убѣдительно или не всѣмъ (конечно, психически здоровымъ) доступно, виноватъ только критикъ, и онъ тщетно будетъ запугивать людей инаго образа мыслей. Ставить дѣло на эту почву не значитъ-ли аппелировать къ физіологіи и психіатріи? Чѣмъ отличается химическій составъ мозга и нервовъ у людей «наияснѣйшаго восторга»? Или они обрѣли новые источники познанія и мышленія? Тогда пусть они укажутъ ихъ методъ и территорію и переведутъ изъ области волшебства и заклинаній на здоровую почву гносеологіи. Въ данномъ случаѣ это особенно странно. Достаточно мотивированный восторгъ поэта всегда и всѣми будетъ понятъ, если только онъ не переходитъ въ поэтическое берсекерство, въ восторгъ ради восторга. Только едва-ли возможно восторгъ чувствовать въ *ясной степени*; ясность—свойство мышленія, а восторгъ, какъ и всякій аффектъ, обратно пропорціоналенъ ясности сознанія.

ждать (?) по этому міру, мы приходимъ въ возвышенное (?) настроеніе и смутно (!) наполняемся всякаго рода (!) мыслями и чувствами, свойственными этому настроенію. Иногда одно слово, одинъ звукъ, одно движеніе заставляютъ насъ плакать и задыхаться отъ нахлынувшаго потока ощущеній, гдѣ-то глубоко въ насъ спавшихъ [1]).

„Эту восторженность (!), расходящуюся во всѣ стороны (?), намъ слѣдуетъ обратить въ опредѣленное и отчетливое вниманіе къ тому, что у насъ передъ глазами; нужно идти за поэтомъ и писателемъ всюду, куда онъ насъ ведетъ, и видѣть все, что онъ намъ показываетъ. Тогда только мы будемъ различать поэзію отъ умозрѣнія, музыку отъ поэзіи и т. д. и въ каждомъ явленіи находить его своеобразную красоту, въ каждой частности извѣстную жизнь и силу [2]).

„Но и этого еще мало. Когда мы проникаемся тѣмъ особымъ очарованіемъ, которое свойственно тому или другому творцу или творенію, намъ нужно и это очарованіе довести до сознательности и опредѣленности. Отъ рѣчей великихъ писателей, отъ формъ и звуковъ великихъ художниковъ, выходитъ какой-то свѣтъ, проникающій всѣ ихъ созданія, ослѣпляющій (?) насъ, такъ что мы сперва не въ силахъ отчетливо видѣть каждую черту и все намъ

[1]) Мы не можемъ понять, что собственно выпадаетъ въ этомъ моментѣ на долю сознательности и отчетливости? Здѣсь еще нѣтъ и рѣчи о пристальномъ и настойчивомъ вниманіи къ опредѣленному образу поэта; это еще не актъ мышленія, не пониманіе того, чѣмъ и почему мы наслаждаемся; а наслажденіе, какъ такое, въ моментъ своего существованія, несовмѣстимо съ сознательностью и отчетливостью; въ минуту наслажденія некогда рѣшать вопросъ, откуда оно пришло. Въ смыслѣ ясности мышленія это все еще моментъ смутный.

[2]) Въ психологическомъ отношеніи вся эта тирада сбивчива и запутана. Неужели прежде, чѣмъ явится желаніе идти въ кургаузъ на музыку, является желаніе идти вообще, идти куда поведутъ? Конечно, бываетъ и такъ; иногда человѣкъ хочетъ только прогуляться и другой цѣли не имѣетъ; но тогда онъ меньше всего будетъ способенъ къ «тонкому испытанію вещей» и побредетъ по незнакомой тропинкѣ, гдѣ легко можетъ напороться на сукъ или провалиться въ болото. И какимъ образомъ готовность идти куда угодно можетъ сдѣлать человѣка чувствительнымъ къ различіямъ и зоркимъ къ частностямъ?

кажется однимъ потокомъ красоты. Каждое слово Пушкина есть слово очарованное (!), уже потому, что оно Пушкина“ [1]).

„Если мы не выйдемъ изъ-подъ власти этого обаянія, мы никогда не получимъ способности вполнѣ и правильно судить о нашемъ поэтѣ. Для полнаго пониманія намъ нужно свободно (?) подниматься на всякія (?) точки зрѣнія: философія, поэзія, художество—не развлеченіе или прихоть,—они въ концѣ концовъ (?) требуютъ для себя самаго высшаго и строгаго суда, и этому суду не должно мѣшать никакое пристрастіе. Воплощенныя мысли должны быть судимы по высшему мѣрилу красоты (въ первую голову!),—по глубинѣ своей правды и чистотѣ своего чувства“.

Прежде, чѣмъ перейти къ дальнѣйшимъ основоположеніямъ теоріи г. Страхова, попробуемъ подвести итоги сказанному. Способность къ очарованію и восторгу, освобожденіе отъ восторга и отчетливость наслажденія, превращеніе восторженности во вниманіе, превращеніе очарованія въ сознательность и опредѣленность и послѣднее освобожденіе отъ обаянія для строгаго и высокаго суда—вотъ хожденіе грѣшной души по эстетическимъ мытарствамъ, прежде чѣмъ она достигнетъ таинственнаго святилища поэзіи. Можетъ быть, все это имѣетъ такой же мистическій смыслъ, какъ посвященіе въ мистеріи массонства или розенкрейцерства?

Цѣль этой сложной процедуры—искусственно продлить наслажденіе. Переходить отъ нѣги къ нѣгѣ, отъ восторга къ восторгу—пріятно; полная отчетливость впечатлѣнія—дѣло одного мгновенія; она даетъ сильное, но слишкомъ быстрое ощущеніе; отсюда практическій выводъ—не торопиться съ отчетливостью; пусть сначала все спитъ въ мягкомъ, серебристомъ туманѣ; пусть долго, долго шевелится въ груди счастливое ожиданіе плѣнительной грезы; пусть медленно, часть за частью выходятъ изъ тумана одинокіе лучи красоты. Это практическій курсъ эстетическаго эпикурейства.—И что же оказывается? Поэзія, по опредѣленію г. Страхова, сама по себѣ не безусловно таинственное дѣло; она въ сущности ясна и понятна.

[1]) И опять борьба сознательности съ очарованіемъ! Характеръ очарованія опредѣлется не образами и не настроеніемъ поэта, а какъ-то самъ по себѣ. Очарованіе представляется какою-то туманною и лучистою эманаціею «рѣчей, формъ и звуковъ», неразложимою на свои элементы.

„Въ самомъ дѣлѣ,—говоритъ онъ,—въ словесномъ художествѣ, точно такъ, какъ и во всякомъ другомъ, вся сила заключается только *въ воплощеніи*, т. е. въ томъ, что мысли и чувства достигаютъ конкретнаго, индивидуальнаго выраженія. Подъ именемъ поэзіи не слѣдуетъ понимать какихъ-нибудь мечтаній, смутныхъ порываній, чувствъ и мыслей, уносящихъ насъ отъ всего дѣйствительнаго; напротивъ, поэзія есть искусство воплощать, дѣлать опредѣленнымъ, превращать въ живое и понятное, высказывать самыми точными словами все самое неуловимое и недостижимое, что бываетъ въ душѣ человѣческой. Только эта чудесная власть поэтовъ надъ всякими мечтами даетъ имъ право быть мечтателями. Воплощенная мысль, въ истинномъ смыслѣ этого слова, всегда неотразима, потому что это будетъ непремѣнно живая мысль, не пустая игра словъ или пустой миражъ образовъ“.

Несомнѣнно, что здѣсь поэзія вполнѣ вышла изъ сказочнаго полумрака и фантастической таинственности и стала доступною людскому любопытству и анализу.

„Правильно судить о словесномъ художествѣ есть дѣло трудное; многимъ и многимъ вовсе недостаетъ способностей, которыя для этого требуются. Но это не значитъ еще, что область поэзіи есть нѣчто неопредѣленное, что въ сужденіяхъ объ ней простительна всякая произвольность и разнорѣчивость; существуетъ граница, отдѣляющая истинное творчество отъ всякихъ его подобій, отъ безчисленныхъ искаженій и поддѣлокъ; болѣе или менѣе ясное различеніе этой *границы*—вотъ чего можно желать и требовать отъ критиковъ и читателей художественныхъ произведеній. Приступая ко всякому произведенію, являющемуся подъ именемъ творческаго, мы обыкновенно прежде всего стараемся рѣшить, дѣйствительно-ли оно принадлежитъ къ художественной области, и уже потомъ отдаемся его внимательному разсмотрѣнію“. „Относительно стиховъ, граница, о которой мы говоримъ, имѣетъ большую опредѣленность и ясность. Стихотворецъ, обладающій дѣйствительнымъ дарованіемъ, всегда имѣетъ, во-первыхъ, совершенно ясную стихотворную *пѣвучесть* рѣчи; во-вторыхъ, въ самой этой пѣвучести замѣтное своеобразіе, т. е. свой стихотворный *слогъ* и свой стихотворный *языкъ*. Для стиховъ вовсе недостаточно какихъ-нибудь поэтическихъ мыслей

и образовъ, а непремѣнно нуженъ этотъ особый даръ рѣчи; иначе настоящихъ стиховъ никакъ не выйдетъ, и лучше тогда писать прозой. Вотъ почему и даровитаго и бездарнаго стихотворца можно узнать часто съ двухъ-трехъ стиховъ“ [1]).

„Это неизмѣнное, первое (!) условіе. Затѣмъ (!) для созданія хорошихъ стихотворныхъ произведеній, конечно (очень снисходительно!), требуется еще и умъ, и чувство, и вкусъ; требуется и (!) образованность, и ширина взгляда, и даже (!) забота о точности и правильности самаго (?) языка. Словомъ, особый даръ рѣчи долженъ быть тщательно воздѣланъ и въ эту форму облечено надлежащее содержаніе. Но все-таки даръ формы — conditio sine qua non“.

Послѣдовательность въ перечисленіи признаковъ истиннаго искусства вполнѣ соотвѣтствуетъ тѣмъ предварительнымъ практическимъ указаніямъ, которыя имѣютъ въ виду продлить эстетическое наслажденіе. Убаюканный своеобразною пѣвучестью стихотворной рѣчи, эстетикъ долго не ставитъ вопроса, есть-ли въ стихотвореніи умъ, вкусъ и чувство; но, разъ „очарованіе“ пережито сполна, онъ быстро проходитъ скучную и утомительную дорогу отчетливости, бѣгло отмѣчаетъ образованность и ширину взгляда, точ-

[1]) Г. Страховъ имѣлъ возможность лично убѣдиться въ поспѣшности этого заключенія, когда читалъ книжку стихотвореній гр. А. Толстаго. «Съ большимъ любопытствомъ,—разсказываетъ самъ онъ,—принялись мы за книгу и нѣкоторое время, признаемся, были подъ очень дурнымъ впечатлѣніемъ. Какіе плохіе стихи! Какое отсутстніе звучности и силы! То высокопарныя слова не ладятъ съ прозаическимъ теченіемъ стиха, то выраженія просты, но не видать и искры поэзіи и, кажется, читаешь рубленую прозу. И, ко всему этому, безпрестанныя неловкости и ошибки въ языкѣ. Но что же? Вотъ попадается намъ стихотвореніе до того живое, тепло и прекрасно написанное, что вполнѣ увлекаетъ насъ. Черезъ нѣсколько страницъ—другое, тамъ — третье... Мы приходимъ къ мысли, что это человѣкъ, которому удалось нѣсколько истинно поэтическихъ произведеній, но что они напрасно затеряны въ хламѣ, составляющемъ книгу. Читаемъ дальше — странное дѣло! Подъ впечатлѣніемъ удачныхъ произведеній поэта, въ которыхъ такъ полно высказалась его душа, мы начинаемъ яснѣе понимать его менѣе удачные стихи, находимъ въ нихъ настоящую поэзію. Книга какъ будто вся озаряется свѣтомъ, выходящимъ изъ нѣсколькихъ, болѣе яркихъ точекъ; мы убѣждаемся, наконецъ, что имѣемъ дѣло съ дѣйствительнымъ поэтомъ и начинаемъ сочувствовать ему въ каждомъ его душевномъ движеніи». Иногда значитъ, два-три стиха далеко еще не доказываютъ даровитости.

ность и правильность языка. Какъ полно и глубоко „очарованіе“ мазинистокъ, когда онѣ, упоенныя мелодичною пѣвучестью итальянской пѣсни, слушаютъ и не понимаютъ знаменитаго тенора! Впрочемъ, мазинистки дѣйствительно наслаждаются, а критикъ только *хочетъ* наслаждаться, заручившись методомъ и конспектомъ наслажденія. Въ концѣ концовъ, это очень трудное дѣло; не успѣешь еще достаточно насладиться пѣвучестью рѣчи, какъ неугомонная мысль начинаетъ оскорбляться отсутствіемъ ума и вкуса. Въ дополненіе къ этому эстетическому рецепту было бы очень кстати указать какое-нибудь наркотическое средство, которое, охраняя неотчетливость и таинственность, убаюкивало бы мысль въ „восторженности, расходящейся во всѣ стороны“. Во всякомъ случаѣ это искусственный способъ наслажденія. Обыкновенно вниманіе прежде всего ищетъ чувства, ума и вкуса, весело привѣтствуетъ широту взгляда и правильность языка и, собравъ воедино всѣ отдѣльные элементы художественнаго произведенія, наслаждается гармоніею ихъ соединенія, наслаждается формою.

Вниманіе людей удивительно не соотвѣтствуетъ подобной эстетической дисциплинѣ и методикѣ. Оно почти всегда начинаетъ съ частностей. Каждый человѣкъ скорѣе и легче всего замѣтитъ въ цѣломъ тѣ подробности, которыя больше всего отвѣчаютъ его интересамъ и вкусамъ. Иногда все его вниманіе отдается какому-нибудь случайному признаку, и онъ составляетъ себѣ совершенно невѣрное представленіе о предметѣ. Нужно время и усилія вдумчивости, чтобы подмѣтить весь обликъ предмета, пропорціональность отдѣльныхъ частей, стройность и гармонію цѣлаго. Полное отсутствіе у поэта „образованности“ можетъ помѣшать очень многимъ замѣтить самую мелодичную пѣвучесть. Но если вся предварительная работа сдѣлана безукоризненно; если умъ, чувство и взгляды поэта нашли полный откликъ въ душѣ читателя, — наслажденіе формой будетъ полно и безмятежно.

Г. Страховъ отождествляетъ пѣвучесть съ „формой“ художественнаго произведенія. Допустимъ, что такое отождествленіе возможно и послѣдуемъ его методу. Мы очарованы пѣвучестью рѣчи. Но спокойны-ли мы? Не боимся-ли мы за свое наслажденіе? Что если, перейдя къ отчетливости, мы найдемъ, что собственно и наслаждаться-то было нечѣмъ, что умъ и вкусъ поэта въ высшей степени сомнительны, что его языкъ сбивчивъ и безцвѣтенъ? Правда, и Квинтиліанъ говорилъ, что не поэтъ еще тотъ, кто изучилъ синтаксисъ. Но развѣ для поэтовъ синтаксисъ не обязателенъ? Повидимому, г. Страховъ и не хочетъ, чтобы впечатлѣніе отъ поэзіи становилось яснымъ и отчетливымъ до конца; повидимому онъ боится, что поэзія, какъ вино, не допускаетъ трезвости мысли и зоркости зрѣнія. Стоитъ только пристально посмотрѣть на образъ поэзіи, чтобы очарованіе улетѣло. Отчего же красота внѣшней природы не боится самаго пристальнаго вниманія? И не этимъ-ли объясняется одно очень оригинальное мнѣніе г. Страхова?

„Непремѣнное условіе искусства, — говоритъ онъ, — есть искусственность, т. е. чтобы передъ нами была не природа, а только какой-то ея образъ“. Впрочемъ, онъ не особенно цѣнитъ это „непремѣнное условіе“, такъ что при разборѣ стихотвореній гр. Толстаго, говоритъ между прочимъ слѣдующее: „*безъискусственность*— вотъ черта, чрезвычайно выгодно отличающая поэзію гр. А. К. Толстаго; причемъ мы разумѣемъ именно только его лирическія стихотворенія, а отнюдь не его драмы, романы и пр. Лирическія стихотворенія представляютъ, безъ сомнѣнія, лучшую сторону его таланта. Въ силу этой-то безъискусственности вы найдете въ его стихахъ крайнюю небрежность, прозаизмъ, но въ то же время, всегда простоту, искренность, правду. Описываетъ-ли онъ природу, или свои душевныя чувства—читайте смѣло, потому что онъ пишетъ правду, пишетъ то, что видѣлъ, или что было у него на душѣ. Никакой фальши, никакой напряженности или натянутости у него нѣтъ. Онъ иногда выразится неловко и неправильно граматически, очень часто дурно построитъ стихъ, но онъ никогда—извините за выраженіе—*не заврется*, какъ Некрасовъ“.

Воистину сластолюбіе! Какъ заботливо оберегается туманъ и полумракъ для „очарованія“! Жрецы таинственности, чистые эстетики боятся поднять рѣсницы, потому что ихъ поэзія—пугливый сонъ, мгновенно исчезающій при полномъ освѣщеніи. Они сознательно поддерживаютъ темноту въ своемъ храмѣ, чтобы не видѣть своихъ кумировъ. Они боятся пересчитать свое богатство, чтобы не убѣдиться въ своемъ банкротствѣ. Они старательно сгибаютъ



мысль подъ иго какой-то красоты, чтобы она не разсѣяла ихъ обольстительныхъ грезъ. Они создаютъ своихъ Фетовъ и фетишей и ограждаютъ ихъ отъ любопытства и зоркости непосвященныхъ интердиктами и заклинаніями. Есть что-то рабское въ сознательномъ и методическомъ самоослѣпленіи; они какъ будто боятся повѣрить мысли, чтобы не получить изъ ея рукъ свободы. Это своеобразное отрицаніе мышленія во имя темныхъ инстинктовъ наслажденія. Ихъ красота—стихійна; она стоитъ внѣ контроля мысли, внѣ юрисдикціи разума. Имъ не нужно пониманія,—они довольствуются обожаніемъ и восторгомъ; имъ не нужна критика,—у нихъ есть катехизисъ; ихъ поэты—не геніи и таланты, а боги и идолы. Сектантская обособленность положила отпечатокъ на всю ихъ дѣятельность; они не хотятъ идти съ своими кодексами на общую арену литературы и хранятъ свои заповѣди въ моленной, открытой только для избранныхъ; имъ кажется, что только они владѣютъ орденской тайной, тѣмъ магическимъ словомъ, которое даетъ имъ высшее посвященіе. Эта счастливая вѣра въ вѣчно новую и въ вѣчно таинственную красоту и эта методика безпрерывнаго эстетическаго наслажденія—конечно не вносятъ ясности и опредѣленности въ вопросы современной поэзіи. Напротивъ, идеалы искусства становятся еще загадочнѣе, когда изъ ихъ капищъ доносятся мягкія волны эстетическаго тумана.

Но отчего теоретики эстетическаго сластолюбія такъ внимательно изучаютъ методику *наслажденія* поэтическимъ произведеніемъ и такъ равнодушно относятся къ вопросу о *пониманіи* поэта?—Конечно, тайны волшебнаго „очарованія“ плѣнительною формою прежде всего создались на почвѣ античной пластики и великихъ произведеній кисти. Несомнѣнно, что и въ словѣ „форма“, когда рѣчь идетъ о „словесномъ художествѣ“, больше метафоры, чѣмъ точнаго и опредѣленнаго смысла. Но дѣло не въ этомъ. Русское „искусство для искусства“ отложилось отъ литературныхъ сюзереновъ сравнительно недавно. На какія же инстинкты общества оно опиралось, когда провозглашало свою независимость? Чѣмъ оно завоевало себѣ свою долю популярности? Оно настойчиво утверждало и утверждаетъ, что самое существенное въ поэзіи—эстетическое наслажденіе. Этого было довольно, чтобы на его призывъ откликнулись всѣ эпикурейцы и сибариты искусства. Изнѣженное и лѣнивое воображеніе посторонилось отъ назойливыхъ, иногда грубыхъ, часто мучительныхъ впечатлѣній настоящей жизни. Легкокрылая мечта по вольной прихоти скользила въ голубомъ туманѣ, полная идиллическаго незлобія и мирнаго покоя. Широкія и величественныя думы сближали поэта съ заповѣдными тайнами міроздзанія, вводили его въ свѣтлые чертоги Олимпа, будили въ немъ страсти боговъ и демоновъ. Тамъ, въ надзвѣздномъ краю, могучіе, какъ титаны, свободные, какъ безплотные духи, они изъ ничего создавали обольстительныя формы, переживая глубокіе восторги творчества. А тамъ, внизу, копошилось сѣренькое содержаніе земной лирики, этой рабыни дѣйствительности, жалкой музы земли и человѣка. Развѣ и теперь мало читателей, для которыхъ поэты—самое легкое чтеніе? Развѣ давно театръ отказался сперва отъ боговъ и героевъ, потомъ отъ владыкъ и вельможъ, чтобы дать наконецъ мѣсто драмамъ просто человѣчества? Развѣ безъ боя уступала мѣсто грубой правдѣ плѣнительная ложь? И теперь еще для многихъ поэзія только изнѣженные звуки, которыми такъ пріятно наполнить часы праздной скуки и забавъ. Но изъ огромнаго наслѣдства великихъ поэтовъ эстетическіе сластолюбцы взяли только одну и не самую цѣнную часть. Имъ показалось, что „наслажденіе“ вполнѣ самостоятельная стихія поэзіи, что оно—не случайный спутникъ искусства, а самобытная субстанція, изъ которой легко и удобно сотворить кумира. Они забыли, что великіе мастера для самыхъ гордыхъ своихъ сооруженій пользовались земнымъ матеріаломъ, что боги и демоны искусства созданы изъ человѣческихъ скорбей и радостей. А если такъ, боги поэзіи должны быть безусловно понятны людямъ.

„Генію нужна фантазія, чтобы видѣть въ жизни не то, что именно создала природа, а то, что она пыталась создать и не могла“ [1]) — говоритъ Шопенгауэръ. Это едва-ли такъ. Генію нужно творческое воображеніе для того, чтобы въ отдѣльныхъ, часто безсвязныхъ, иногда загадочныхъ намекахъ жизни или исторіи

[1]) Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. 1. S. 220.

уловить характерную сущность отдѣльной личности, особенности его мышленія и дѣятельности, своеобразную манеру чувства и рѣчи, уловить въ ихъ единствѣ и гармоніи. Если ему это удалось, онъ конечно можетъ пренебречь фактами и документами, имѣетъ право по своему вкусу перекроить внѣшнія данныя исторіи, чтобы рельефно и понятно открыть читателю затаенную сущность разгаданнаго имъ типа. Мысль истиннаго поэта—вполнѣ опредѣленна и пониманіе ея можетъ быть только *одно*.

Въ самомъ дѣлѣ, чѣмъ отличается поэтическое творчество отъ геометрическаго мышленія? Учебникъ математики даетъ все, что нужно для теоремы; остается только—дать личнымъ понятіямъ тотъ строй и порядокъ, который намѣченъ въ раскрытіи доказательства. Сущность личныхъ усилій состоитъ только въ томъ, что въ послѣднемъ моментѣ необходимо обнять рядъ представленій отъ начала до конца и въ одномъ общемъ фокусѣ соединить отдѣльные акты мышленія. Правда, здѣсь для вполнѣ сознательнаго усвоенія необходима еще и личная убѣжденность, увѣренность въ убѣдительности и доказательности всего логическаго *процесса*, такъ какъ выводъ получаетъ значеніе только отъ предварительной работы. Во всякомъ случаѣ, принудительность доводовъ геометріи кажется грубою и варварскою формою рабства. Только по одной строго намѣченной колеѣ можно двигать свой умъ къ тому призовому столбу, на которомъ написано: „стало быть, треугольники подобны". Въ концѣ концевъ и личная мысль принимаетъ нѣкоторое участіе въ тріумфѣ, какъ рабъ съ цѣпями на рукахъ и ногахъ, прикованный къ тріумфальной колесницѣ; здѣсь для нея создано такое же неудобное положеніе, въ какомъ иногда находился достопочтенный Ахилла Десницынъ, одинъ изъ героевъ въ романѣ г. Лѣскова „Соборяне". „Я по дальности мало у кого и бываю,—писалъ онъ протопопу Туберозову,—потому что надо все въ сторону; я же ѣзжу на полъимперіалѣ, а на немъ никуда въ сторону невозможно, но вы этого по своей провинціальности не поймете". Посаженная на „полъимперіалъ" математической доказательности, мысль не имѣетъ возможности уклониться „въ сторону", ибо иначе весь трудъ пропадаетъ даромъ.

Неужели поэтическое произведеніе въ концѣ концовъ должно

быть ясно, какъ выводъ геометріи? Неужели и читатель такъ же несвободенъ въ пониманіи задушевнѣйшей лирики? Отвѣтъ одинъ—*да*.

„Художникъ позволяетъ намъ смотрѣть на міръ его глазами. Онъ имѣетъ глаза, которые могутъ видѣть самое существенное въ мірѣ, то что лежитъ внѣ условныхъ отношеній—и это прирожденный даръ генія. Но онъ умѣетъ и съ нами подѣлиться своимъ даромъ, дать и намъ зоркость своего зрѣнія, а эта способность пріобрѣтается имъ постепенно и составляетъ техническую сторону искусства" [1]). Поэтъ долженъ научиться воплощать въ словѣ то, что онъ первый подмѣтилъ. Онъ, зоркій поневолѣ, долженъ стать яснымъ уже личными усиліями. Задача трудна, но тѣ средства, которыя даетъ ему языкъ народа, почти всемогущи.

Содержаніе поэтическаго произведенія прежде всего должно быть человѣчнымъ. Какъ бы ни были красивы звуки эоловой арфы, они, по нашему мнѣнію, самый обидный изъ символовъ поэта. Повинуясь капризамъ набѣгающаго вѣтра, арфа имѣетъ въ себѣ для отвѣта вѣчно одинъ и тотъ же и вѣчно безжизненный матеріалъ струнъ; безжизненная рабыня двухъ мертвыхъ владыкъ, она не въ состояніи вдохнуть личной жизни въ случайный эффектъ. Поэтъ долженъ быть личностью въ самомъ широкомъ и полномъ смыслѣ слова. Онъ долженъ отвѣтить всѣмъ богатствомъ своей души на каждое впечатлѣніе жизни, и только тогда живою рѣчью отъ живаго сердца онъ скажетъ нѣчто цѣнное, понятное и близкое живому человѣческому сердцу. Каменная статуя египетскаго фараона звучала, встрѣчая первые лучи восходящаго солнца. При всей „пѣвучести" ея звуковъ она до сихъ норъ не включена въ число поэтовъ. Для мысли мертво то, что не дышетъ жизнью мысли. Небо мертво, природа безжизненна и не нужна красота тамъ, гдѣ нѣтъ человѣка, который захотѣлъ бы на нихъ посмотрѣть. Чѣмъ полнѣе личность поэта, чѣмъ всестороннѣе развиты силы и способности его психической организаціи, тѣмъ онъ выше, тѣмъ шире и продолжительнѣе его вліяніе на людей. И только поэтъ-человѣкъ можетъ требовать человѣческаго вниманія.

---

[1]) Die Welt... B. I. S. 230.

Власть обязываетъ. Кто требуетъ себѣ подчиненія, тотъ долженъ ясно знать цѣль, для которой онъ это дѣлаетъ. Чтобы подчинить себѣ другихъ, поэтъ самъ вполнѣ и безусловно долженъ подчиниться своему богу. Свое личное отношеніе къ предмету творчества онъ долженъ мыслить съ неумолимою опредѣленностью. Если остается малѣйшая возможность колебаній и сомнѣній, рано браться за работу. Конечно, не трудно обмануть читателей; труднѣе, но возможно обмануть себя; невозможно только обмануть тотъ художественный инстинктъ, который рано или поздно выброситъ какъ негодный хламъ неискреннее чувство, чужую мысль въ окраскѣ личнаго убѣжденія и тщедушный образъ, покрытый румянами и лакомъ. Поэтъ долженъ заставить читателя сдѣлать до конца *всю* работу, которая нужна для пониманія его произведенія. И для этого его слово должно быть содержательнымъ, серьезнымъ и честнымъ. На этой почвѣ обманъ—только безсиліе. Заставляя искать и работать, въ конечномъ выводѣ надо дать дѣйствительно живой и дѣйствительно опредѣленный образъ; если же этого нѣтъ, договоръ нарушенъ, читатель обманутъ и поэтъ напрасно

...по лирѣ вдохновенной
Рукой разсѣянной бряцалъ.

Поэтъ долженъ быть богатъ средствами для воплощенія своихъ думъ и волненій, а эти средства удивительно разнообразны и могучи. Къ его услугамъ всѣ изгибы, всѣ тонкости языка. Иногда тотъ эффектъ, который онъ хочетъ вызвать въ сознаніи читателя, не можетъ быть достигнутъ обычными свойствами слова. Объемъ слова не всегда включаетъ въ себѣ одинаковые элементы сознанія. Чтобы достигнуть своей цѣли, поэтъ первыми же аккордами мелодіи долженъ дать темпъ ассоціаціи представленій. Онъ долженъ установить не только музыку словъ, но и музыку понятій, почти незримою нитью связать отдѣльныя звенья рѣчи; онъ будетъ виноватъ, если въ сознаніи читателя ряды представленій разорвутся на отдѣльные яркіе клочки, не соединенные въ одно стройное цѣлое. Спеціальными средствами искусства онъ долженъ то отрѣзать отъ объема понятія, мыслимаго въ данномъ словѣ, все то, что ему не нужно, то раздвинуть оболочку слова на столько, чтобы она могла вмѣстить въ себѣ характерные оттѣнки его пред-

ставленія. Въ обыкновенномъ разговорѣ слово „человѣкъ"—часто только единица счета, сокращенный символъ мышленія.

Но человѣка человѣкъ
Послалъ къ анчару....

говоритъ вамъ поэтъ, и въ одинаковые по звукамъ слова вы вливаете далеко не одинаковое содержаніе. *Только человѣкъ* и тотъ князь, который думалъ, что онъ можетъ посылать властнымъ взглядомъ; *тоже человѣкъ* и тотъ, кто считалъ себя обязаннымъ исполнить жестокое приказаніе и мирился съ именемъ раба. Слова просты, но сколько въ нихъ мудрости и философіи! Но какъ бы ни было полно содержаніемъ это слово, вы не имѣете права всунуть въ него ни одной лишней черты, кромѣ того, чего требуетъ отъ васъ самъ поэтъ. Меримѐ утверждалъ, что только латинскій языкъ въ состояніи передать этотъ своеобразный оттѣнокъ слова поэта. Sed vir virum misit ad arborem.... перевелъ онъ. Но это уже слишкомъ просто и сурово; выраженіе Пушкина мягче, гуманнѣе. Не vir умиралъ „у ногъ непобѣдимаго владыки", а именно „человѣкъ", человѣкъ-рабъ, который не обнаружилъ римской доблести, а шелъ на смерть изъ страха смерти. Не даромъ поэтъ нашелъ нужнымъ напомнить ему, что и онъ человѣкъ.

Иногда искомый эффектъ достигается просто тѣмъ, что поэтъ ставитъ рядомъ два понятія, которыя, повидимому, не имѣютъ между собою ничего общаго. Пріемъ простъ, но онъ творитъ чудеса. Мы перестаемъ видѣть то, что даетъ слово само по себѣ, и видимъ только то, что надо поэту. Поэтъ требуетъ, чтобы мы, при чтеніи его стихотворенія, остановили свое вниманіе не на отдѣльныхъ свойствахъ отдѣльныхъ понятій, а на томъ слитномъ и общемъ фокусѣ, гдѣ оба фактора утрачиваютъ часть своего собственнаго содержанія и объединяются въ чемъ-то третьемъ. У гр. А. Толстаго Донъ-Жуанъ поетъ:

Отъ Севильи до Гранады
Въ тихомъ сумракѣ ночей
Раздаются серенады,
Раздается стукъ мечей.

Сладострастная нѣга южной пѣсни, мягкій сумракъ ночи, тихій шепотъ любви и мелодичный звонъ гитары,—словомъ все, чѣмъ

плѣняетъ воображеніе испанская серенада, пріобрѣтаетъ новый колоритъ, какъ только раздаются первые аккорды аккомпанимента мечей. Любовь, въ честь которой проливается много крови, будитъ не совсѣмъ обычные ряды представленій. Пѣсни любви испанскаго гранда, который даже въ минуты грусти, въ день разлуки съ родиною ставитъ рядомъ женщину, гитару и мечъ,—звучатъ не такъ, какъ онѣ звучатъ подъ небомъ другихъ странъ. Короткій мечъ римскаго легіонера не гармонируетъ съ любовью къ женщинѣ; любовь Офеліи ничего не выигрываетъ отъ сосѣдства мечей. Стоило поэту заставить читателя соединить въ одно цѣлое два разнородныя впечатлѣнія, чтобы подчеркнуть сущность своего поэтическаго образа.—Тотъ же поэтъ, описывая сборы греческой царевны въ дорогу, когда она ѣдетъ въ Корсунь къ своему жениху, даетъ между прочимъ такой штрихъ:

Въ печали великой по сходнѣ крутой
Царевна взошла молодая...

Поэтъ ничѣмъ не подготовилъ насъ къ печали царевны. Дипломатическія препирательства царей Византіи и князя Владиміра были только забавны; поѣздка въ Корсунь и брачная церемонія—полны торжественности и праздничныхъ впечатлѣній. „Печаль“ была нужна только на то время, когда царевна поднималась по крутой сходнѣ; поэтъ хотѣлъ только показать этимъ штрихомъ, какъ отчетливо вырѣзывался на лазурномъ фонѣ Босфора тонкій, немного согнувшійся, дѣвическій силуэтъ невѣсты Владиміра. Здѣсь „печаль“ не чувство, которое надо понять, а краска или рисунокъ, которые надо видѣть.

Мы не задаемся цѣлью указать всѣ пріемы творческаго слова; хорошій словарь и хорошая грамматика могутъ исчерпать всѣ существенныя особенности прозы; но общаго словаря для поэтовъ, конечно, нѣтъ и быть не можетъ. Указывая логическую схему нѣкоторыхъ поэтическихъ эффектовъ, мы хотѣли установить только тотъ фактъ, что въ техникѣ поэтическаго творчества есть свои пружины—устойчивыя, прочныя и вполнѣ понятныя. Къ сожалѣнію, при современныхъ воззрѣніяхъ на сущность художественнаго впечатлѣнія, необходимо доказывать и то положеніе, что поэзія можетъ обойтись безъ колдовства, безъ заклинаній и безъ нечистой силы. Ars est earum rerum, *quae sciuntur*, — говорили латинскіе эстетики. Какъ это ново для нашего времени! Неужели искусство не можетъ перейти границъ познанія? Неужели познаніе можетъ постигнуть всѣ тайны искусства? И не будетъ „плѣнительной“ тайны,—„вѣчной“ тайны, полной „волшебной“ красоты и неземнаго очарованія?!—Ars est earum rerum, quae sciuntur—это суровая правда, передъ которой безсильны всѣ мечтательные эстетики. Какъ одно изъ проявленій человѣческой мысли, искусство вполнѣ должно быть доступно мысли. Это суровая правда, но она не исключаетъ красоты, наслажденія и восторга. Правда, эти наслажденія даются съ большимъ трудомъ, но именно поэтому они дороже и цѣннѣе.

Поэтовъ можно читать и худо, и хорошо. Хорошо только то чтеніе, которое сопровождается полнымъ пониманіемъ поэта. А это не легко. Мимоходомъ брошенный эпитетъ надо схватить налету и крѣпко сжать своимъ мозгомъ; надо подчинить себя мелодіи стиха и должнымъ аккомпаниментомъ сопровождать руководящій голосъ; надо отнять отъ души все, что не будетъ гармонировать съ словами и звуками піэсы; предупредительно надо стараться увидѣть то, что хочетъ показать намъ поэтъ. Помимо тѣхъ обязательныхъ представленій и чувствъ, какими мы должны отвѣтить при чтеніи на поэтическое произведеніе, мы должны повторить въ себѣ настроеніе и, по возможности, богатство сознанія поэта въ минуту творчества. Чѣмъ лучше и совершеннѣе мы продѣлаемъ это усиліе, тѣмъ глубже и опредѣленнѣе мы поймемъ стихотвореніе. Такимъ образомъ мы должны взять не только то, что дано намъ, но и то, что должно сопутствовать получаемому содержанію. И всетаки, въ этой работѣ, которая, повидимому, вполнѣ зависитъ отъ содержанія нашего сознанія и отъ богатства нашего личнаго опыта, мы не можемъ считать себя совершенно свободными. Истинный поэтъ, которому дѣйствительно нужно что-нибудь сказать намъ, долженъ и съумѣетъ забрать въ свои руки нашу душу и вылѣпить изъ нея все, что ему надо.

Г. Страховъ правъ. Судъ надъ поэтомъ — дѣло трудное, а судъ надъ тѣми могучими умами, которымъ потомство даетъ имя великихъ поэтовъ, дѣло, по трудности доступное очень немногимъ.

Какъ сынъ своего времени, такой поэтъ умѣетъ воплотить въ своемъ творчествѣ всѣ инстинкты своего вѣка, полно и широко отозваться на всѣ запросы своего времени и обобщить въ себѣ наиболѣе характерныя черты современности. Но этого мало. Обвѣянный дыханіемъ своего времени и народа, онъ высоко поднимается надъ уровнемъ историческаго момента и національной обособленности, даетъ яркій и характерный типъ общечеловѣческаго мышленія. Для него разрываются связи пространства и времени. Новая широкая концепція иначе ставитъ и освѣщаетъ явленія природы и инстинкты познающаго духа. Полнота знанія и неудержимая проницательность мысли дѣлаютъ поэта своимъ человѣкомъ въ сферѣ великихъ преданій прошлаго, въ нѣдрахъ чужаго народа, въ таинственномъ полумракѣ самыхъ загадочныхъ храмовъ человѣчества. Сквозь прозрачную ткань историческихъ случайностей онъ ясно видитъ все то же человѣческое сердце, прислушивается къ его біенію и угадываетъ его тайны. Чтобы дѣйствительно понять такого поэта, надо выроcти въ мѣру его роста, научиться смотрѣть его глазами, думать его мыслью, жить всею полнотою его сердца. Сравненіе съ пигмеями прошлаго и настоящаго даетъ намъ мѣрку его величія.

Пристальное изученіе его твореній и страстное желаніе проникнуть въ тайники его творчества дадутъ намъ возможность приблизиться къ его пониманію. Прежде всего намъ станутъ понятными тѣ черты времени и національности, которыя сохранились на его произведеніяхъ. Но надо будетъ сдѣлать еще одно большое усиліе. Надо будетъ сравнить поэта съ равными ему по широтѣ пониманія и мышленія поэтами, къ какому бы времени и народу они не принадлежали, сравнить и по пріемамъ работы, и по идеаламъ творчества, и по тѣмъ инстинктамъ духа, которые воплотились въ ихъ созданіяхъ. Когда намъ удастся путемъ такого сравненія собрать въ одинъ живой узелъ самыя характерныя и существенныя его черты, мы перестанемъ чувствовать и начнемъ понимать его типичность, своеобразную складку его ума, оригинальную окраску его красоты, характерный изгибъ его чувства. И только тогда, когда мы съ полнымъ совершенствомъ сдѣлаемъ всю эту подготовительную работу, предъ нами встанетъ вопросъ, все-ли

сказалъ поэтъ въ предѣлахъ своей индивидуальности, воплотилъ-ли онъ всѣ идеальныя свойства своего типа, отвѣтилъ-ли онъ на всѣ запросы своего духа. Съ этого только момента можетъ начаться *судъ* надъ поэтомъ. Насколько трудно это дѣло, видно уже изъ того, что Шекспиръ, Данте, Кантъ и другіе великіе умы—до сихъ поръ еще не вполнѣ разгаданы людьми. *Типичность* ихъ творчества еще не далась въ руки критикѣ; чувствуется только какая-то *безграничная* ширь, *неизмѣримая* высота, *подавляющее* величіе: человѣчество не успѣло стать выше ихъ генія, не успѣло понятіемъ и словомъ отвѣтить на полноту жизни въ ихъ творчествѣ. Тайна этихъ титановъ—не открыта, а всякая загадочность развиваетъ въ толпѣ рабскіе инстинкты и суевѣріе. Вотъ почему такъ смѣло раздаются вопли объ очарованіи, объ обаяніи, о чародѣйствѣ, т. е. о вѣчной неразгаданности генія и его творчества. Но это хула на геній мысли. Какъ сомнѣваться въ могуществѣ разума, который именно и создалъ загадочный образъ? Если въ одномъ человѣкѣ хватило энергіи мысли на созданіе великаго творенія, то неужели въ человѣчествѣ не хватитъ силы усвоить и понять его? Если великіе поэты—чародѣи, они не нужны людямъ, они говорятъ на чужомъ языкѣ, они даромъ растрачиваютъ геній и языкъ своего народа. Нѣтъ, они должны быть поняты до конца, поняты во всѣхъ изгибахъ своего творчества, потому что они люди, а не демоны.

Трудъ ихъ пониманія народъ будетъ передавать отъ поколѣнія къ поколѣнію, пока не достигнетъ своей цѣли, и стыдно той эпохѣ, которая не вноситъ ничего въ общую работу. Правда, иногда *необходимо* медлить съ сужденіемъ о великомъ поэтѣ, съ довѣріемъ предоставить послѣднее слово о немъ потомству. И все-таки принципіальное отреченіе за себя и за своихъ наслѣдниковъ отъ права и обязанности перевести въ логическія формы сложное и недостаточно ясное художественное впечатлѣніе—дѣло тѣхъ пугливыхъ умовъ, которые счастливѣе въ рабствѣ, чѣмъ на свободѣ.

Но почти ни одной изъ этихъ трудностей нѣтъ на дорогѣ критики, когда она имѣетъ дѣло съ второстепенными поэтами, имъ же имя легіонъ.

„Подобно чужеяднымъ растеніямъ, они высасываютъ свою пищу изъ чужаго организма и, какъ полипы, принимаютъ цвѣтъ

*

своей пищи",—говоритъ о нихъ Шопенгауэръ. И если для сужденія объ истинномъ поэтѣ необходимо самымъ тщательнымъ образомъ изучить всѣ существенныя данныя его біографіи, изслѣдовать условія развитія его творческой способности, господствующія воззрѣнія его вѣка, подготовительныя работы его предшественниковъ, то для характеристики поэта-полипа нужны собственно не эти данныя. Надо изучить только особенности того организма, соками котораго живетъ данный паразитъ.

Не сынъ, а рабъ своего вѣка, онъ живетъ подъ игомъ моды, популярной тенденціи и эстетической школы. Въ большинствѣ случаевъ его вдохновляетъ не жизнь, а книга. Его біографія можетъ ограничиться только перечнемъ тѣхъ Меценатовъ и Амфитріоновъ, отъ стола которыхъ онъ кормился. Онъ мало наблюдаетъ самъ, потому что истощаетъ свою умственную энергію на усвоеніе и запоминаніе чужаго. Разложить и изслѣдовать пріемы подражанія гораздо легче, чѣмъ объяснить процессъ самобытнаго творчества. Логика не въ состояніи научить человѣка правильно мыслить; она только помогаетъ находить ошибки. Въ основѣ подражанія очень часто лежатъ чисто практическія побужденія, т. е. самое близкое и понятное человѣческому большинству. Вотъ почему такъ охотно и щедро раздаются у насъ дипломы на вторыхъ Пушкиныхъ и вторыхъ Лермонтовыхъ. Наркотическая одурь тенденціозной, т. е. льстивой поэзіи быстро создаетъ популярность въ большомъ обществѣ, которое не имѣетъ серьезнаго интереса къ искусству и поэзіи. И правъ поэтъ, когда онъ говоритъ, что „за новизной бѣжать смиренно народъ безсмысленный привыкъ..."

И всетаки, чужая мысль въ неумѣлыхъ рукахъ и по внѣшности почти всегда уродлива. Рискованное дѣло создавать красоту изъ того, что подмѣчено чужимъ глазомъ. Ни красоты, ни искусства здѣсь нѣтъ; есть только иллюзіи красоты и искусства.

Правда, въ наше время особенно трудно сохранить индивидуальность и самобытность. Въ смѣломъ до дерзости полетѣ надо подняться надъ тѣми вопросами, о которые гранитъ и шлифуетъ себя періодическая пресса, — этотъ Левіаѳанъ нашихъ дней. Надо имѣть мужество быть одинокимъ и отказаться отъ комфорта идти на буксирѣ торжествующей прессы. Молодому поэту приходится торопиться достигнуть такой зрѣлости таланта, чтобы сразу перестать пресмыкаться предъ періодическими пугалами и авторитетами и заставить ихъ пресмыкаться предъ собою. Надо торопиться, иначе газетные Минотавры задушатъ какое угодно дарованіе въ своемъ лабиринтѣ. А для этого нужны тѣ исключительныя силы, которыя природа даетъ очень немногимъ...

Но какъ же должна относиться критика къ поэтамъ-полипамъ? Пусть рѣдко, рѣдко мелькнетъ у нихъ искреннее чувство, только на мгновеніе загорится честная и хорошая мысль, чуть приподнимется простой и истинно-поэтическій образъ, и снова все потонетъ въ бурномъ безпорядкѣ какого-то хаоса, — критика обязана отнестись къ нимъ съ полною серьезностью. Популярность посредственности—вина критики, симптомъ ея безсилія или равнодушія; это позоръ для критики, и она напрасно будетъ умывать свои руки, слагая съ себя отвѣтственность. Свою маленькую личность имѣетъ каждый самый маленькій поэтъ. Пусть это не будетъ лицо здороваго и сильнаго человѣка, пусть это будетъ только уродливая гримаса гнома,—физіономія есть, фотографъ можетъ сдѣлать съ нея вѣрный снимокъ и этимъ уничтожить пустыя претензіи. Копія можетъ достигнуть близкаго сходства съ оригиналомъ, если критика возьметъ на себя тяжелый и утомительный трудъ произнести надъ каждымъ поэтомъ „строгій и высокій судъ", хотя бы, по формулѣ г. Страхова, „по высшему мѣрилу красоты, по глубинѣ правды и по чистотѣ чувства". Истинные поэты стоятъ внѣ юрисдикціи эстетики, ибо они сами создаютъ эстетику. Поэты-паразиты, сами рожденные отъ плагіата и теоріи, вполнѣ подсудны кодексамъ эстетики и логики.

То извращеніе художественныхъ инстинктовъ, которое даетъ долю популярности нашимъ молодымъ поэтамъ, не могло быть создано усиліями одного поколѣнія. Родникъ творчества русской поэзіи изсякъ давно, и еще раньше Фофановыхъ и Минскихъ вдохновлялись чужою красотою гр. А. Толстой, Фетъ и другія звѣзды „пушкинской плеяды". По странной непослѣдовательности современная критика восторженно привѣтствуетъ произведенія нашихъ „старцевъ-поэтовъ" и презрительно смотритъ на самыхъ юныхъ жре-

цовъ Аполлона, которые въ сущности плоть отъ плоти и кость отъ костей предшествующаго поколѣнія. Если когда-то на берегу Нила тощія коровы пожрали тучныхъ, то въ наше время откуда-то появились коровы еще болѣе тощія, готовыя повторить съ нѣкоторыми варіантами ту же операцію. Говорить о современныхъ поэтахъ, не касаясь ихъ предшественниковъ, нельзя. Иллюзіи современной красоты и искусства возникли давно; онѣ уже успѣли пріобрѣсти устойчивость и признаніе, прежде чѣмъ наши юные поэты выступили на арену поэтическаго творчества. Мы начинаемъ анализъ этихъ иллюзій съ разбора эпоса и лирики гр. А. К. Толстаго, пѣвца красоты, поборника искусства для искусства. Еще недавно г. Буренинъ рѣзко упрекалъ покойнаго Салтыкова, который „съ высокомѣріемъ, приличнымъ зарвавшемуся отрицателю изъ семинаристовъ, провозглашалъ,—что А. Толстой пустой литературный дилеттантъ“. Очевидно, г. Буренинъ смотритъ на этого поэта почти такъ же, какъ и его колега г. К. Говоровъ, критикъ „Дня“, по мнѣнію котораго „колоссально-талантливый А. Толстой болѣе приближается къ первокласснымъ, чѣмъ къ второстепеннымъ поэтамъ“.

Удивительно, какъ могло случиться, что современные поэты—пигмеи и лиллипуты для тѣхъ, для кого гр. А. Толстой—почти классикъ?

Есть одна таинственная и характерная складка въ инстинктахъ человѣческаго вниманія и слова. Самый опредѣленный намекъ на нее даютъ словари живыхъ и мертвыхъ языковъ. Оттѣнки ложнаго, злаго и безобразнаго подмѣчены зорко и хранятся въ мѣткихъ, вполнѣ опредѣленныхъ словахъ. Но наблюдательность слѣпнетъ, мысль утрачиваетъ гибкость и слово теряетъ выпуклость и яркость, когда передъ сознаніемъ людей открываются положительныя стороны идеала. Истина, добро и красота такъ же пророчески-загадочны, какъ и тѣ слова, которыя видѣлъ Валтасаръ на стѣнѣ своего дворца. Не даромъ на вершинахъ человѣческаго знанія такъ много скорби; не даромъ послѣднимъ словомъ поэтическаго и философскаго творчества Соломона былъ Екклезіастъ,—тотъ скорбный выводъ, что тамъ, гдѣ больше разума, больше и скорби.—Нѣкоторые мыслители глубоко волнуютъ сердца своего вѣка страстностью любви къ истинѣ; однимъ изъ нихъ былъ, напримѣръ, Шопенгауэръ. Но родникомъ этой любви часто бываетъ только ненависть къ торжествующей лжи, только обидное сознаніе безсилія мысли, только гнѣвъ на самодовольную и популярную мудрость. Съ первыхъ шаговъ исторической жизни человѣческое сердце наполнилось тоскою о добрѣ, и никогда не прерывался споръ о сущности истинно-добраго. Но всѣ заповѣди больше всего говорятъ о зломъ.—Обаятельная иллюзія красоты не перестаетъ мучить творческое сознаніе. Но мысль напрасно старалась перешагнуть порогъ этого святилища. Съ злымъ сарказмомъ Гете смѣется надъ тѣми, кто хочетъ понять жизнь, расчленивъ на отдѣльные элементы живое. Передъ этими тайнами безсильны и талантъ, и знаніе. Тѣ могучіе умы, которымъ безспорно много разъ удавалось вырвать изъ нѣдръ

инстинкта и въ опредѣленномъ словѣ очертить для всѣхъ нѣкоторые основные изгибы человѣческаго мышленія, не имѣли обычнаго успѣха, когда пытались анализировать сущность и признаки красоты. И Лессингъ при всемъ его чутьѣ, при всей его вдумчивости шелъ только по границамъ искусства, не рискуя углубляться въ ту область, въ которой людская толпа не проторила еще тропинокъ. Слова почти утрачиваютъ опредѣленность и содержательность, когда вопросъ отъ недостатковъ и промаховъ переходитъ къ тому, что называется совершенствомъ. „Хорошо, а не искусство, красиво, а не прекрасно", такъ иногда скользитъ безсильное слово надъ тайнами гносеологіи.

Пытаться анализировать красоту въ самой себѣ, внѣ ея воплощенія въ человѣческомъ творчествѣ, было бы безумнымъ замысломъ. Чѣмъ старательнѣе и подробнѣе сдѣлаетъ теоретическую работу одно поколѣніе, тѣмъ больше дѣти будутъ тяготиться отцовскимъ наслѣдствомъ. Быть можетъ, безсознательно и инстинктивно, но въ нихъ будутъ зрѣть сѣмена новыхъ формулъ новой красоты. Но та красота, которой мы не знаемъ и о которой мы не умѣемъ говорить, становится вполнѣ доступною слову и мысли, какъ только къ ней примѣшается хоть атомъ эстетической теоріи и подражанія готовымъ образцамъ. Восторгъ и восхищеніе часто многорѣчивы, но рѣдко даютъ представленіе объ объективныхъ свойствахъ впечатлѣнія. Остроуміе и злоязычіе создали много словъ для оттѣнковъ уродства. Въ виду этого, какъ бы ни было мало въ созданіи искусства книги и плагіата, художественная красота становится характерною, т. е. такою, гдѣ мысль имѣетъ дѣло съ опредѣленными величинами, имѣетъ возможность считать и подводить итоги. Тѣмъ не менѣе, способность поддѣлываться подъ чужую красоту, скрываться подъ общими, т. е. уже неживыми, схемами прекраснаго, у нѣкоторыхъ людей бываетъ развита въ удивительной степени. Въ такихъ случаяхъ, чтобы подойти къ конкретнымъ даннымъ съ самой выгодной для наблюденія стороны, бываетъ нужно остановиться на тѣхъ общихъ для всякаго искусства условіяхъ творческаго воплощенія, которыя дадутъ нужное освѣщеніе для техники данной работы. Правда, мы имѣемъ удобство начать свой анализъ съ того общеизвѣстнаго и общепризнаннаго положенія, что красота,

„прекрасное", одинъ изъ самыхъ существенныхъ элементовъ въ поэзіи графа А. Толстаго. Это самый популярный мотивъ популярнаго русскаго поэта. Даже тѣ дѣловые и серьезные люди, которые равнодушно относятся къ судьбамъ русской поэзіи и съ оттѣнкомъ гордости признаются въ томъ, что стиховъ они не читаютъ, знаютъ и помнятъ „Потока" и разговоръ двухъ ладъ „порой веселой мая". Всѣмъ извѣстно сатирическое отношеніе гр. А. Толстаго къ современнымъ ему мыслителямъ, проектировавшимъ „разрушеніе эстетики". Но намъ нужно,—пока хотя бы и въ общихъ чертахъ,— отмѣтить одинъ изъ своеобразныхъ признаковъ красоты у гр. Толстаго, чтобы опредѣлить надлежащій уголъ зрѣнія на его отдѣльныя стихотворенія. Поводомъ къ этому для насъ служатъ два внѣшнихъ и, съ перваго взгляда, случайныхъ обстоятельства. Мы имѣемъ въ виду, во-первыхъ, одно признаніе самого поэта и, во вторыхъ, обиліе картинъ, сдѣланныхъ по его эскизамъ.

„Независимо отъ поэзіи, — говоритъ поэтъ въ своемъ автобіографическомъ очеркѣ, — я всегда испытывалъ неодолимое стремленіе къ искусству вообще, во всѣхъ его проявленіяхъ. Та или другая картина или статуя, или хорошая музыка, производили на меня такое впечатлѣніе, что у меня волоса буквально поднимались на головѣ. Мнѣ было 13 лѣтъ, когда я съ родными сдѣлалъ первое путешествіе въ Италію. Изобразить вамъ всю силу моихъ впечатлѣній и весь переворотъ, совершившійся во мнѣ, когда открылись сокровища искусствъ душѣ моей, предчувствовавшей ихъ еще до той минуты, когда довелось мнѣ ихъ видѣть,—было бы невозможно. Мы начали съ Венеціи, гдѣ мой дядя сдѣлалъ значительныя пріобрѣтенія въ старомъ дворцѣ Гримани. Въ томъ числѣ находился бюстъ молодаго Фавна, приписываемый Микель-Анджело, — одна изъ великолѣпнѣйшихъ вещей, какія я только знаю... Когда бюстъ перенесли въ отель, гдѣ мы жили, я не отходилъ отъ него. Ночью я вставалъ посмотрѣть на него, и нелѣпѣйшій страхъ мучилъ мое воображеніе. Я задавалъ себѣ вопросъ, что мнѣ сдѣлать для спасенія бюста, если вспыхнетъ пожаръ въ отелѣ, и пробовалъ, могу-ли я, въ такомъ случаѣ, унести статую на своихъ рукахъ". (Стр. XII—XIII).

Это признаніе характерно. Тринадцатилѣтній мальчикъ понимаетъ и любитъ произведенія пластическаго искусства. Сдержан-

ный тонъ разсказа, вполнѣ понятный въ автобіографическомъ очеркѣ, не скрываетъ того, что передъ нами не совсѣмъ обычное отношеніе любителя къ созданіямъ рѣзца. Такой эпизодъ былъ бы очень выразительнымъ въ біографіи скульптора. *Такая* любовь къ пластикѣ неизбѣжно должна была отразиться на всей дѣятельности поэта, должна была придать своеобразную окраску идеаламъ и манерѣ его творчества. Мы не знаемъ, пробовалъ-ли поэтъ свои силы въ ваяніи, но это было бы вполнѣ естественно.

Съ другой стороны, поэтъ далъ немало сюжетовъ для живописи. „Грѣшница", „Шибановъ", „Алеша Поповичъ", „Илья Муромецъ" и многія сцены изъ „Князя Серебрянаго"—говорятъ подъ кистью художниковъ языкомъ его пониманія. Сравненіе этихъ картинъ съ его стихотвореніями устанавливаетъ такое сходство въ содержаніи и въ основномъ мотивѣ, какое рѣдко бываетъ въ переводахъ словъ поэзіи на краски живописи. Конечно, такое сходство возможно только тогда, когда поэтъ смотритъ иногда на жизнь и глазами художника; ясно, что въ его поэтическомъ творчествѣ воплотились нѣкоторыя черты пластическаго созерцанія.

Полное пониманіе этого свойства творческаго воображенія пріобрѣтается только путемъ анализа отдѣльныхъ поэтическихъ произведеній. Но прежде чѣмъ войти въ лабиринтъ, не мѣшаетъ запастись нитью Аріадны. Для того, чтобы оріентироваться среди частностей и деталей, надо найти и установить точку зрѣнія на основные мотивы работы. Въ поэзіи гр. А. Толстаго есть пластическіе элементы; это прежде всего выдвигаетъ два общихъ вопроса—о пластической красотѣ и объ отношеніи поэзіи къ живописи.

Словомъ „красота" злоупотребляли, можетъ быть, больше, чѣмъ всѣми другими словами, которыя теряли свою опредѣленность при постепенномъ расширеніи первоначальнаго смысла. Картинность и живописность выраженія — вотъ имя того искушенія, которое побуждаетъ переносить слово изъ той области, гдѣ оно было мѣткимъ и яркимъ, туда, гдѣ оно можетъ имѣть только призрачное значеніе. Тщеславная склонность жить чужимъ блескомъ—создала большинство метафоръ литературнаго нарѣчія. Метафоры первобытныхъ народовъ объясняются недостаткомъ словъ и неотчетливостью понятій; иногда изъ этого же источника возникаютъ и метафоры литературной рѣчи; но языкъ цивилизованныхъ народовъ слишкомъ часто пестрѣетъ ими и по другимъ причинамъ. Отсутствіе самобытнаго творчества и личной мысли, бѣдность языка и болѣзненная вычурность воображенія заставляютъ многихъ „писателей" хвататься за готовое слово, чтобы скрыть за нимъ свою импотентность. Слово „маргаринъ" еще не успѣло сойти съ языка нашихъ газетъ; оно примѣнялось ко всякой газетной злобѣ дня; употребленное некстати, оно казалось обиднымъ и остроумнымъ; безтолковая метафора пыталась сдѣлать изложеніе легкимъ и занимательнымъ. Но это было маленькое словечко; долго ему не продержаться; на смѣну ему скоро появится какое-нибудь другое—тоже смѣшное и тоже метафорическое слово; это минутная собственность газетнаго жаргона, который, конечно, очень вреденъ, но пока еще не можетъ извращать сущности основныхъ понятій мышленія. Не то бываетъ съ метафорами высшаго порядка; онѣ часто пріобрѣтаютъ права полнаго гражданства и отъ долгаго употребленія перестаютъ быть метафорами. Красивая мелодія, красивый слогъ, красивое стихотвореніе, красивая мысль, красивое чувство—все это ходячія выраженія,—но все это несомнѣнныя метафоры. Красиво только то, что можно видѣть. Красота всегда конкретна или, по терминологіи искусства, пластична. Въ искусствѣ красота передается только рѣзцомъ или кистью.

Фанатическіе поклонники красоты, воплощенной въ произведеніяхъ искусства, часто утверждаютъ, что и эта красота, и это искусство — вѣчны. Высшей школой красоты и до сихъ поръ считается искусство древней Эллады. Всякій разъ, когда искусство на европейскомъ западѣ не удовлетворяло эстетическаго чувства, мысль критика стремилась къ Аѳинамъ; тамъ, въ этомъ сказочно-обаятельномъ царствѣ человѣческой красоты, очарованное вниманіе переполнялось спокойствіемъ и нѣгою полнаго наслажденія. Стройность и законченность образовъ эллинскаго творчества порабощали мысль самыхъ тонкихъ критиковъ и самыхъ суровыхъ цѣнителей произведеній искусства. Какую же красоту завѣщало міру греческое искусство? Удивительно, что на этотъ вопросъ готоваго отвѣта нѣтъ; признаки классической красоты еще не сосчитаны и не указаны. Правда, въ инвентарь эстетики старательно внесено все, что только могла дать археологія; правда, всѣ основныя линіи знаменитыхъ

статуй измѣрены и подведены подъ математически-опредѣленные законы; quanta pars animi воплотилась въ бровяхъ Юпитера Олимпійскаго, созданнаго Фидіемъ,—извѣстно; верхнія губы греческихъ богинь съ современной точки зрѣнія несоразмѣрны съ другими дѣленіями лица; ноги и бедра Бельведерскаго Аполлона слишкомъ длинны и толсты въ сравненіи съ верхними частями тѣла. Это замѣчено. Но тѣмъ не менѣе, греческая красота каждый разъ нуждается въ новыхъ поясненіяхъ. Отчего, въ самомъ дѣлѣ, греческіе художники по какому-то безмолвному соглашенію работали въ одномъ направленіи, шли къ одному идеалу, какъ будто они смотрѣли на жизнь одними и тѣми же глазами? И отчего въ наше время, когда чары греческаго творчества признаются такъ полно и охотно, не создается ничего подобнаго античнымъ образцамъ? Если греческое искусство вѣчно, т. е. постоянно даетъ и будетъ давать полное эстетическое удовлетвореніе, то не вѣчны-ли и тѣ творческіе инстинкты, которые создали это искусство? Почему же среди новѣйшихъ художниковъ и поэтовъ такъ мало грековъ?

Позволимъ себѣ отмѣтить нѣсколько частныхъ, но, по нашему мнѣнію, характерныхъ штриховъ въ этой области.

„Кто захочетъ рисовать тебя, когда никто не хочетъ на тебя смотрѣть", — сказалъ одинъ греческій эпиграмматистъ человѣку дурной наружности [1]). У ѳивянъ былъ законъ, повелѣвавшій художникамъ подражать прекрасному и запрещавшій, подъ страхомъ наказанія, подражать отвратительному. По мнѣнію Лессинга, этотъ законъ запрещалъ „недостойный пріемъ искусства достигать сходства черезъ передачу отвратительныхъ чертъ оригинала,—однимъ словомъ, каррикатуру" [2]). Это объясненіе едва-ли убѣдительно. Законъ запрещаетъ подражаніе, т. е. имѣетъ въ виду дѣйствительность, а каррикатура даетъ сознательное искаженіе дѣйствительности. Для насъ любопытно только то, что подобный законъ могъ быть данъ безъ всякаго комментарія и ѳивянамъ, менѣе аѳинянъ одареннымъ чувствомъ изящнаго; прекрасное и отвратительное представляются величинами вполнѣ опредѣленными. Художникъ Діони-

[1]) Лессингъ, Лаокоонъ, стр. 9.
[2]) Ibid., стр. 10.

сій получилъ прозваніе „антропографа" (человѣкописца), потому что онъ, по словамъ Лессинга, не могъ изображать ничего, кромѣ обыкновенныхъ людей; „онъ слишкомъ рабски слѣдовалъ природѣ и не могъ возвыситься до идеала, безъ котораго изображеніе боговъ и героевъ было религіознымъ преступленіемъ" [1]). Въ другомъ мѣстѣ самъ Лессингъ утверждаетъ, что лучшія вдохновенія греческаго искусства не имѣли ничего общаго съ греческимъ богослужебнымъ культомъ; поэтому едва-ли обидный смыслъ прозвища „антропографъ" объясняется религіозными побужденіями. А смыслъ этого слова для грековъ казался несомнѣнно обиднымъ, потому что Діонисія ставили немного выше Павзона, „низкій вкусъ котораго съ особенною любовью изображалъ уродливое и низкое въ человѣческой природѣ", и Пирейка-„рипарографа", т. е. живописца грязи.

„Есть страсти и такія степени страстей, которыя отражаются въ лицѣ самыми отвратительными чертами и все тѣло ставятъ въ насильственное положеніе, при которомъ изящныя линіи, обрисовывающія его въ спокойномъ состояніи, совершенно исчезаютъ". Такихъ страстей греческіе художники или не изображали вовсе, или смягчали ихъ въ той мѣрѣ, „въ которой они допускали извѣстную степень красоты". „Ярость и отчаяніе не безобразятъ ни одною изъ ихъ произведеній. Я даже осмѣливаюсь утверждать, что они вовсе не изображали фурій. Гнѣвъ ослабляли они до строгости. У поэта Юпитеръ, мещущій молніи, гнѣвенъ; у художника онъ только строгъ. Они смягчали отчаяніе и низводили его до простой скорби. Извѣстна картина Тиманта, представляющая принесеніе въ жертву Ифигеніи, гдѣ онъ далъ всѣмъ предстоящимъ приличную имъ степень горести и закрылъ покрываломъ лицо отца, котораго горесть была выше всѣхъ. Художникъ зналъ предѣлы, которые граціи предписываютъ его искусству. Онъ зналъ, что горесть, приличная Агамемнону, какъ отцу, должна бы была отразиться въ такихъ чертахъ, *которыя всегда отвратительны*. Это покрывало— жертва, которую художникъ принесъ красотѣ" [2]).

Итакъ, скорбь отца могла бы быть и красивой, если бы она не поднялась до той степени, гдѣ понадобилось покрывало.

[1]) Ibid., стр. 10.
[2]) Ibid., стр. 12–14.

Въ группѣ Лаокоона царскій сынъ и жрецъ во время жертвоприношенія изображенъ нагимъ. „Знатоки утверждаютъ, что это было противно обычаямъ". Если бы скульптура могла вполнѣ передавать впечатлѣніе отъ одежды, „неужели тогда Лаокоона слѣдовало бы одѣть?"—спрашиваетъ Лессингъ. „Неужели мы ничего не потеряли бы отъ этой одежды? Неужели одежда, *работа рабскихъ рукъ*, столь же изящна, какъ созданіе вѣчной мудрости—человѣческое тѣло?" Отвѣтъ Лессинга на этотъ патетическій вопросъ въ высшей степени интересенъ. Приличіе принесено здѣсь въ жертву искусству. „Вообще древніе очень мало заботились о приличіяхъ. Они чувствовали, что высшее призваніе ихъ искусства совершенно освобождало ихъ отъ этого условія. Это высшее назначеніе—красота; одежду изобрѣла нужда, а какое дѣло искусству до нужды? Я допускаю, что есть также извѣстная красота и въ одеждѣ; но что значитъ она въ сравненіи съ красотой человѣческаго тѣла? И тотъ, кто можетъ достигнуть высшаго, удовлетворится-ли меньшимъ? Я имѣю основательныя причины думать, что тотъ, кто очень искусенъ въ изображеніи одежды, этимъ самымъ показываетъ, что въ немъ недостаетъ чего-либо болѣе существеннаго" [1]).

И этихъ данныхъ довольно для того, чтобы констатировать деспотическій характеръ греческой красоты. Греки сознательно не хотѣли видѣть того, что есть и должно быть въ дѣйствительности, чтобы не нарушить своего эстетическаго наслажденія. Для ихъ красоты было необходимо то, чего нѣтъ и не дано въ жизни. Имъ было мало правды; они хотѣли великихъ иллюзій. Прежде чѣмъ всмотрѣться въ индивидуальность и ограничиться типичностью, они принесли богатую жертву идеалу. Величавые и картинные миѳы заслонили отъ ихъ зоркости скромную и трогательную картину человѣческой жизни. Имъ было некогда искать въ человѣкѣ человѣка, ибо они торопились найти въ немъ бога. Дорогой инстинкта, который всѣми своими корнями держался на почвѣ чувственнаго наслажденія, они шли къ вершинамъ Олимпа. Что же имъ далъ Олимпъ?

„Боги и вообще духовныя существа художника не совсѣмъ тѣ,

[1]) Ibid., стр. 40—43.

какіе нужны поэту. У художника *это олицетворенные абстракты, которые постоянно должны имѣть одинаковую характеристику*, чтобы ихъ было можно узнать. Венера для ваятеля есть только любовь, поэтому онъ долженъ придать ей всю ту стыдливую, скромную красоту, всѣ привлекательныя прелести, какія восхищаютъ насъ въ любимыхъ существахъ и которыя мы соединяемъ въ отвлеченномъ представленіи богини любви. Малѣйшее уклоненіе отъ этого идеала отнимаетъ у насъ возможность узнать ея изображеніе. Красота, но болѣе величавая, чѣмъ стыдливая, есть уже не Венера, а Юнона. Прелести, но болѣе повелительныя, мужественныя, чѣмъ нѣжныя, представляютъ уже образъ Минервы, а не Венеры. Поэтому-то Венера гнѣвная, Венера, волнуемая местью и яростью, есть для художника чистое противорѣчіе, ибо любви, какъ любви, не свойственны ни гнѣвъ, ни мщеніе" [1]).

Да, на вершинахъ красоты, какъ и на всякихъ вершинахъ,—тѣсно. Идеальный образъ, достигающій въ извѣстномъ отношеніи совершенства, почти пустъ; изъ всего богатства человѣческой природы въ немъ превосходно развито только одно свойство и нѣтъ мѣста ничему другому. Этотъ источникъ творчества можетъ быть исчерпанъ до дна. Дальнѣйшія попытки въ томъ же направленіи приведутъ только къ монотонности и однообразію. Когда инстинкты чувственнаго наслажденія нашли свое полное воплощеніе въ идеалахъ Олимпа, греки сошли съ всемірно-исторической сцены. Нужны были свѣжія силы для изученія жизни, далекой отъ величавыхъ иллюзій.

Но въ греческой красотѣ была еще одна характерная черта, не лишенная глубокаго значенія. Не даромъ они всегда презирали варваровъ; варварскіе народы, смѣнившіе ихъ на исторической сценѣ, при всѣхъ усиліяхъ не могли и до сихъ поръ не могутъ усвоить себѣ нѣкоторыхъ особенностей ихъ эстетики. Лессингъ написалъ цѣлый трактатъ, чтобы дать отвѣтъ только на одинъ вопросъ,—почему Лаокоонъ не кричитъ? Какъ грекъ, онъ долженъ былъ кричать, потому что ему было больно. Весь этотъ вопросъ и стоитъ и разрѣшается только на почвѣ греческаго искусства. Вотъ какъ Лессингъ подходитъ къ его разрѣшенію.

[1]) Ibid., стр. 62.

И боги и герои Греціи кричали отъ боли. Раненая Венера кричитъ. Самъ желѣзный Марсъ, почувствовавъ въ своемъ тѣлѣ копье Діомеда, восклицаетъ ужасно, какъ-будто воскликнули разомъ десять тысячъ воиновъ, такъ что оба воинства пугаются [1]). Весь третій выходъ въ трагедіи Софокла „Филоктетъ“ состоитъ изъ скорбныхъ и гнѣвныхъ восклицаній, изъ стоновъ и междометій [2]). Геркулесъ Софокла кричитъ такъ страшно, что его крикъ раздается до Локрисскихъ скалъ и Эвбейскихъ предгорій [3]). „Во время перемирія между ахеянами и троянцами войска заняты сожженіемъ тѣлъ убитыхъ, что съ обѣихъ сторонъ не обходится безъ горькихъ слезъ. Но Пріамъ запрещаетъ троянцамъ плакать. Онъ запрещаетъ имъ плакать, говоритъ Дасье, ибо опасается, чтобы они не слишкомъ разнѣжились и не явились завтра въ бой съ меньшимъ мужествомъ. Хорошо; но я спрашиваю, почему одинъ Пріамъ заботится объ этомъ? Отчего Агамемнонъ не отдаетъ своимъ грекамъ такого же приказанія? Смыслъ этого различія надо искать глубже; пѣвецъ хочетъ показать намъ, что только *цивилизованный грекъ можетъ плакать и въ то же время быть храбрымъ, между тѣмъ, какъ грубый троянецъ, чтобы быть имъ, долженъ заглушить въ себѣ всякую человѣчность*. „Мнѣ же отнюдь не противенъ плачъ о возлюбленныхъ мертвыхъ“,—заставляетъ онъ сказать въ другомъ мѣстѣ разумнаго сына Нестора“ [4]).

Итакъ, эта способность кричать и плакать—одно изъ доказательствъ эллинской культуры. „Грекъ былъ чувствителенъ и зналъ страхъ; онъ обнаруживалъ и свои страданія и свое горе; онъ не стыдился ни одной изъ человѣческихъ слабостей; но ни одна не могла удержать его на пути чести или при исполненіи долга. Что у варвара происходило изъ дикости и суровости, у него было слѣдствіемъ нравственныхъ началъ. Героизмъ грека—это скрытыя въ кремнѣ искры, которыя спятъ въ бездѣйствіи и оставляютъ камень холоднымъ и свѣтлымъ, пока не разбудитъ ихъ какая-либо внѣшняя сила. Героизмъ варвара—это яркое, пожирающее пламя, которое горитъ непрерывно (?) и уничтожаетъ, или, по крайней мѣрѣ, ослабляетъ всякую другую наклонность [5])“. Намъ кажется, что не съ одинаковымъ чувствомъ очерчены обѣ половины сравненія; и для Лессинга есть варвары. Развѣ не звучитъ нотка ироніи въ такой тирадѣ: „Я знаю, что мы, *утонченные европейцы позднѣйшаго и благоразумнѣйшаго времени*, умѣемъ лучше (?) владѣть нашимъ ртомъ и глазами. Приличія и благопристойность (только?) запрещаютъ намъ вопли и слезы. Дѣятельная храбрость первобытной, грубой старины превратилась у насъ въ храбрость страдательную. Даже и предки наши отличались болѣе этою послѣднею храбростью, чѣмъ первой. Но предки наши были варвары. Презирать всякую боль, неустрашимо смотрѣть въ глаза смерти, умирать съ улыбкою отъ укушенія змѣи, не оплакивать ни своихъ грѣховъ, ни потери любимѣйшаго друга,—таковы черты древняго сѣвернаго геройства. Пальнатоки поставилъ своимъ іомсбургцамъ въ законъ ничего не бояться и не употреблять никогда слова страхъ“ [6]). Можетъ быть, это не дурной примѣръ эстетическаго дальтонизма, спасающаго красоту изъ рукъ варварства. Но Лессингъ идетъ дальше. „Все стоическое несценично; и наше сочувствіе всегда соразмѣрно тому страданію, какое *обнаруживаетъ* интересующій насъ предметъ (?). Если мы видимъ, что онъ переноситъ свои страданія великодушно (спокойно?), это величіе души возбуждаетъ въ насъ удивленіе; но удивленіе есть чувство холодное, бездѣйственное, которое уничтожаетъ всякое другое болѣе теплое чувство и исключаетъ всякое иное болѣе живое представленіе“ [7]). Замѣчательно, что Лессингъ, самъ спокойный Лессингъ не можетъ говорить спокойно объ этой сторонѣ дѣла. „*Благодаря нашимъ ловкимъ сосѣдямъ французамъ, этимъ мастерамъ приличій*, теперь на сценѣ кричащій геркулесъ или стонущій Филоктетъ показались бы смѣшными и не-

---

1) Ibid., стр. 5.
2) Ibid., стр. 4.
3) Ibid., стр. 9.
4) Ibid., стр. 6—7.

---

1) Ibid., стр. 6.
2) Ibid., стр. 5. Лессингъ даже смягчилъ законъ Пальнатоки—«не выражать никогда страха ни словомъ, ни звукомъ, ничего не бояться и на все идти». Пов. о дат. вит. въ Іомсбургѣ и о велик. вит. Пальнатоки. Гильфердингъ. Собр. соч., т. IV, стр. 380—387.
3) Ibid., стр. 8.

выносимыми лицами“ [1]). Правда, и Лессингъ, повидимому, готовъ на уступки, когда говоритъ: „актеръ можетъ лишь съ большимъ трудомъ или даже и совсѣмъ не въ силахъ представить тѣлесныя страданія до поразительной вѣрности, до обмана; и кто знаетъ, не заслуживаютъ-ли новѣйшіе драматурги болѣе похвалы, чѣмъ порицаній за то, что они совсѣмъ избѣгаютъ этой пропасти или же обходятъ ее легкою тропинкою“ [2]). Но онъ самъ и взялъ эту уступку назадъ. „О томъ, можетъ-ли актеръ крикъ и болѣзненныя корчи представить такъ вѣрно, чтобы зритель былъ обманутъ, я не позволяю себѣ сказать прямо — ни утвердительно, ни отрицательно. Если я вижу, что наши актеры не могутъ сдѣлать этого, мнѣ еще остается увѣриться, что этого не могъ сдѣлать и какой-нибудь Гаррикъ; а если бы это не удавалось даже и ему, мнѣ все еще будутъ представляться древняя мимика и декламація въ такомъ совершенствѣ, о какихъ мы въ настоящее время даже не можемъ составить себѣ и понятія“ [3]).

Мы глубоко убѣждены, что въ данномъ случаѣ Лессингъ взялъ на себя защиту безусловно проиграннаго дѣла. Возможность подобныхъ сужденій будетъ сбивать всякаго критика, который захочетъ подмѣтить особенности красоты въ современномъ творчествѣ. Чтобы освободиться отъ гордыхъ и туманныхъ иллюзій, надо помнить, что греческою красотою намъ не жить—и не потому, чтобы мы стояли ниже грековъ въ отношеніи эстетики, а потому, что нѣкоторыя черты греческой красоты перестали быть красивыми.

Въ настоящее время суровость варварства одержала побѣду надъ культурною впечатлительностью грека. Антиной, красота котораго пріобрѣла ему дружбу Марка Аврелія, удостоивавшійся изъ-за красоты почти божескихъ почестей, теперь совершенно непонятенъ. Наше воображеніе тщетно пытается возвысить представленіе о красотѣ до послѣднихъ возможныхъ предѣловъ, чтобы понять загадочный историческій феноменъ; но въ нашемъ сердцѣ уже нѣтъ тѣхъ инстинктовъ, изъ которыхъ возникали чудеса античнаго міра. Быть только красивымъ—немного. Искусство стало стыдиться из-

[1]) Ibid., стр. 7.
[2]) Ibid., стр. 23.
[3]) Ibid., стр. 32.

лишества красоты, предчувствуя въ немъ симптомъ творческаго безсилія. Даже въ грубыхъ измышленіяхъ рыночной литературы красота вступаетъ въ союзъ съ безцвѣтнымъ и вычурнымъ благородствомъ, чтобы дать нездоровую пищу вульгарному вкусу. Къ сожалѣнію, современная критика слишкомъ рабски склоняется передъ внѣшнимъ успѣхомъ. Съ легкой руки Вольтера („всѣ роды литературныхъ произведеній хороши, кромѣ скучнаго“), она угодливо признаетъ легкомысленный критерій художественнаго творчества,— слишкомъ веселый для того, чтобы быть серьезнымъ. Пусть это будетъ періодическій грѣхъ періодической печати, но и онъ заслуживаетъ полнаго вниманія: газетный листъ часто является *единственною* умственною пищею для многихъ современныхъ „читателей“. Небрежное обращеніе съ лучшими словами человѣческаго языка — симптомъ слишкомъ торопливой газетной работы — испортило литературную рѣчь настолько, что приходится бояться неточности даже тамъ, гдѣ слова сами по себѣ вполнѣ точны. Мы говоримъ объ искусствѣ и поэзіи, а не о тѣхъ суррогатахъ поэзіи, которые пользуются выдающимся успѣхомъ въ настоящее время. Широкая популярность посредственныхъ литературныхъ произведеній чаще всего объясняется лестью, до которой унизился авторъ. Льстивое слово скучно не многимъ. И газетные зоилы, рабы веселаго большинства, по найму враждебные „скучному“ въ искусствѣ, поневолѣ берутъ подъ свою защиту „легкое чтеніе“, созданное грубою лестью. Только одинъ видъ литературной лести—по причинамъ, вполнѣ понятнымъ,—встрѣчаетъ иногда страстный отпоръ со стороны аргусовъ печатнаго слова; это лесть тенденціозности. Тощая формула журнальнаго кружка признается достойною художественнаго воплощенія; поэтъ и художникъ подчеркиваютъ въ жизни то, на что такъ односторонне - глубокомысленно уставился тотъ или другой „органъ“; тогда среди аплодисментовъ слышны и свистки, ибо здѣсь возникаетъ борьба, самая энергичная борьба въ мірѣ pro domo sua. Но „пресса“ молчитъ, когда легкое чтеніе не затрогиваетъ ея интересовъ. Романы Марлиттъ — очень популярны; всѣ они основаны на самой широкой эксплуатаціи человѣческаго благородства. Въ основѣ этого благородства лежатъ самыя разнородныя величины—то геніальность, то американское золото, то гор-

*

дыя преданія нѣмецкаго дворянства. Всѣ дороги ведутъ автора въ Римъ; ему нужна только внѣшняя схема благороднаго характера, занимательная фабула и красивыя декораціи. Замечтавшись въ волшебномъ кругу плѣнительныхъ иллюзій, читатель забываетъ, что фабула романа основана на самыхъ исключительныхъ условіяхъ жизни, что герои слишкомъ хороши для того, чтобы быть живыми людьми. Развѣ это не лесть? „По моему крайнему разумѣнію [1]), — говоритъ Шопенгауэръ, во всемъ Гомерѣ нѣтъ ни одного собственно благороднаго характера, хотя есть не мало людей добрыхъ и честныхъ. У Шекспира, пожалуй, можно указать два благородныхъ (но отнюдь не преувеличенно-благородныхъ) характера—Корделію и Коріолана; едва-ли больше. Зато въ пьесахъ Иффланда и Коцебу благородства очень много... Минна фонъ-Барнгельмъ Лессинга на мой взглядъ отличается всестороннимъ и излишнимъ благородствомъ. Изъ всѣхъ произведеній Гете нельзя выжать столько благородства, сколько дается въ одномъ маркизѣ Поза; зато есть одна небольшая нѣмецкая пьеска „Долгъ за долгъ“ (заглавіе точно выхваченное изъ „Критики практическаго разума“), въ которой только три дѣйствующія лица и всѣ они—одно необыкновенное благородство.“

Постыднѣе и вульгарнѣе всѣхъ та лесть, которая основана на эксплуатаціи тѣлесной красоты. Простосердечные читатели бульварныхъ романовъ ловятся на самую грубую удочку. Ослѣпительная красота, нечеловѣчески-пылкая любовь, адски-жгучій взоръ, демоническая улыбка, словомъ, вся напыщенность и нищета жалкой фантазіи, повергаются къ услугамъ неприхотливаго вкуса. Здѣсь герой интересенъ уже потому, что онъ виконтъ, что его зовутъ Эдмондомъ, что у него удивительные усы. До нелѣпости причудливая фабула, дикая и безсмысленная обрисовка лицъ совершенно устраняютъ вопросъ о жизненности наблюденія и правдивости творчества.

Литературные продукты, созрѣвшіе на этой почвѣ, имѣютъ обыкновенно большой кругъ читателей. Они читаются легко, — почти такъ же легко, какъ и скандальныя разоблаченія изъ жизни живыхъ и мертвыхъ, понаслышкѣ извѣстныхъ многимъ. Можетъ быть,

[1]) Die Welt... Bd. II, стр. 499.

это дѣйствительно беллетристика; но во всякомъ случаѣ это не поэзія и не искусство. И критика имѣетъ полное право на самую суровую и безпощадную борьбу съ подобною контрафакціею искусства. Это соблазнительная ложь; она развращаетъ воображеніе, развиваетъ безсмысленную мечтательность и губитъ вкусъ. Здѣсь критика въ правѣ отбросить щепетильность и поискать признаковъ грубой лести и повыше подвальныхъ помѣщеній газетнаго фельетона, чтобы отдѣлить искусство отъ балаганнаго фокусничества.

Истинное искусство — сурово. Послѣдній отзвукъ греческой изнѣженности замеръ на порогѣ нашего вѣка. Въ то время, когда Лессингъ писалъ своего Лаокоона, когда Гете пріобрѣталъ себѣ имя „великаго язычника“ и „олимпійца,“ — Коцебу создавалъ мѣщанскую трагедію, а Карамзинъ повѣсти и „Письма русскаго путешественника“. Входила въ моду необыкновенная чувствительность; слезы лились по всякому поводу и безъ всякаго повода. Классическій сантиментализмъ загораживалъ дорогу варварскому романтизму. Но красота съ чужаго плеча не подошла къ европейскому искусству. Лессингъ правъ, — предки наши были варвары. Но пѣсни этихъ варваровъ сдѣлались лучшимъ достояніемъ литературы. Скандинавскія саги и сказанія о Фритіофѣ, Эдда, пѣсня о нибелунгахъ, русскій богатырскій эпосъ, конечно, полны суровыми чертами сѣвернаго геройства; конунги и богатыри не плачутъ; но неужели они стали бы дороже своему народу, если бы кричали отъ боли и вполнѣ отдавались во власть страданію? Оскорбляетъ-ли наше эстетическое чувство „Надовесскій похоронный маршъ“ и „Пѣснь плѣннаго ирокезца“? Конечно, здѣсь нѣтъ плача „по возлюбленнымъ мертвымъ“. Пушкинъ перевелъ „похоронную пѣсню“ Іакинфа Маглановича. „Съ Богомъ, въ дальнюю дорогу!“ — прощальный привѣтъ мертвому. И развѣ правъ Лессингъ, когда говоритъ, что дикій героизмъ варваровъ ослабляетъ „всякую другую наклонность“? Зачѣмъ-же тотъ, у кого нѣтъ слезъ для убитаго друга, умѣетъ такъ задушевно говорить о своемъ сынѣ Янѣ, о своемъ умномъ мальчикѣ, который „ужъ владѣетъ ятаганомъ и стрѣляетъ изъ ружья“? Неужели мы должны отказаться отъ стихотворенія Лермонтова „На единѣ съ тобою, братъ, хотѣлъ бы я побыть“ — только потому, что въ немъ нѣтъ греческаго страха передъ смертью? Варваръ-ли Степанъ Па-

рамоновичъ, который передъ смертью „заказываетъ“ своей молодой женѣ „меньше печалиться, о себѣ своимъ дѣтушкамъ не сказывать“? Зачѣмъ Камоэнсъ въ переводѣ Жуковскаго прерываетъ разсказъ о своихъ страданіяхъ словами „я мужъ и жалобы я ненавижу“? Эней и Одиссей тоже мужи, но они методически и долго оплакивали свои несчастія. Зачѣмъ и у Толстаго Шибановъ молчитъ, когда изъ его пронзенной ноги струится кровь? Наше искусство не боится безобразія. Герцогъ Глостеръ, сватающійся къ леди Аннѣ, возбудилъ бы отвращеніе въ грекѣ. Во имя греческой красоты вычеркнуть и эти страницы изъ Шекспира? Когда Кромвель сказалъ живописцу, пытавшемуся польстить на полотнѣ оригиналу, — „не надо, сэръ; я не хочу скрывать ни одной своей бородавки“, — онъ былъ неправъ съ точки зрѣнія греческаго искусства. Но осудимъ-ли его мы? Способность сдерживать внѣшнія обнаруженія страданій— одна изъ особенностей сильнаго характера нашего времени. Особенный эффектъ даетъ ласка и добродушіе подъ суровою внѣшностью. Даже слабонервные сыны нашего времени считаютъ чрезмѣрную чувствительность недостойною себя.

Было бы смѣло утверждать, что чувства грековъ были живѣе и глубже, чѣмъ чувства современнаго общества; на многихъ произведеніяхъ новаго искусства сохранились слѣды такой задушевности, какой мы не найдемъ у поэтовъ и художниковъ Греціи. Скорѣе тамъ было меньше чувства, потому что и въ скорби тамъ искали красоты; тамъ боялись нѣкоторыхъ степеней страданія, боясь отвратительнаго выраженія его. Искусство изъ всѣхъ силъ стремилось дать эстетическое наслажденіе, мало заботясь о томъ, чтобы пробудить сочувствіе. Такимъ образомъ сущность различія падаетъ не на самое чувство, а только на его обнаруженіе. Та превосходная мимика древняго театра, о которой тосковалъ Лессингъ, можетъ быть съумѣла бы въ конкретной формѣ воплотить психическую сторону боли, какъ такой; но „намъ оставалось бы еще увѣриться“, что это дѣйствительно боль Геркулеса, что онъ и ощущаетъ и терпитъ свою боль въ тѣсныхъ предѣлахъ своей индивидуальности. Склонность греческой мысли къ обобщеніямъ слишкомъ широкимъ сквозитъ и здѣсь. У нихъ поэтъ даетъ двѣ величины — физическую причину боли и человѣческій (общечеловѣческій) организмъ. На долю театра выпадаетъ трудъ съ возможною полнотою воплотить въ словѣ и тѣлѣ актера психическую сторону дѣла. Такимъ путемъ создается логическая формула идеальнаго воплощенія чувства.

Лессингъ утверждаетъ, что боги и герои Греціи „по своимъ дѣйствіямъ существа высшаго рода, по своимъ ощущеніямъ—люди“ [1]). Это едва-ли такъ; они и по ощущеніямъ люди - боги. Страсти небожителей развиваются на полномъ просторѣ. Что станетъ на дорогѣ гнѣву Юпитера, когда онъ однимъ словомъ укрощаетъ всѣхъ олимпійцевъ? Онъ могъ и умѣлъ „безъ боязни и ненавидѣть и любить“. А у людей есть и безсильный гнѣвъ, по своему безсилію вступающій иногда въ союзъ съ лицемѣріемъ и низостью. Если мы снимемъ съ романовъ Зевса изящные и пестрые анекдотическіе покровы, мы найдемъ любовь — но любовь очень несложную и почти каждый разъ съ однимъ и тѣмъ же характеромъ. Въ области идеала брезгливо отбрасываются мелкія черточки скромной дѣйствительности. Современное искусство смотритъ на дѣло иначе. Въ наше время школьная психологія ищетъ иллюстрацій для своихъ анализовъ въ образахъ поэзіи. Безспорно, въ педагогическомъ отношеніи это пріемъ въ высшей степени удачный. Но поэзія коварный союзникъ школьной психологіи. Не безразлично, что такое тотъ человѣкъ, который переживаетъ извѣстное чувство. Фальстафъ, и Ромео, и Мазепа—любятъ, но въ ихъ чувствѣ общаго только названіе. Скупой рыцарь не Плюшкинъ. И чѣмъ выше геній поэта, тѣмъ больше каждый аффектъ перевитъ нитями даннаго характера и индивидуальности. Психологу надо заботливо отчистить тонкіе, разнообразные и живые штрихи поэта, чтобы получить нужный матеріалъ для своихъ отвлеченій и формулъ. Давно и вполнѣ осмѣянъ тотъ неудачный пріемъ литературнаго творчества, который вмѣсто людей и характеровъ давалъ олицетворенныя страсти. Дѣло искусства сложнѣе. Въ комбинаціи отдѣльныхъ склонностей, въ выборѣ психическаго центра, въ степени и оттѣнкахъ второстепенныхъ психическихъ двигателей поэтъ долженъ быть безусловно правдивъ. И правдивость, т. е. согласіе съ данными дѣйствительной жизни, дѣлаетъ образъ типичнымъ. Все исключительное и рѣдкое, каковъ идеалъ въ жизни, не входитъ и не должно входить въ содержаніе жизненнаго характера. Геніальное чутье знаетъ мѣру, и

[1]) Ibid., стр. 5.

только потому и даетъ образы живые, какъ сама жизнь. Кто станетъ упрекать Пушкина за то, что его Мазепа не весь отдается чувствамъ злобы и мести? А именно такой упрекъ и могъ бы сдѣлать ему Лессингъ. Греки переполнялись чувствомъ данной минуты; въ нихъ не оставалось мѣста ничему другому; и поэтому каждый ихъ герой переживаетъ впечатлѣнія жизни именно такъ, какъ переживаютъ ихъ всѣ люди въ тѣхъ же условіяхъ. Но и у Толстаго Шибановъ въ застѣнкѣ не только не кричитъ отъ боли, но и молится за своего палача. А это уже характерно. Въ самомъ дѣлѣ, какимъ бѣднымъ и жалкимъ показалось бы греку поэтическое воплощеніе страданій горца въ „Галубѣ“ Пушкина.

Сказалъ, и на земь легъ, и очи
Закрылъ, и такъ лежалъ до ночи.
Когда же приподнялся онъ,
Былъ теменъ синій небосклонъ.

Это не покрывало Тиманта; это мастерской ударъ кистью, который отмѣчаетъ оттѣнокъ чувства гнѣвнаго и оскорбленнаго отца. Но это не античная работа. Искусство, для котораго пересталъ быть соблазнительнымъ чувственный идеалъ Олимпа, по необходимости должно было отказаться и отъ греческой красоты. То, что красиво для нашего глаза, едва-ли было бы красиво для грека. Съ какимъ восторгомъ говоритъ Пушкинъ

Изъ шатра,
Толпой любимцевъ окруженный,
Выходитъ Петръ. Его глаза
Сіяютъ. Ликъ его *ужасенъ;*
Движенья быстры. Онъ прекрасенъ,
Онъ весь, *какъ Божія гроза,*
Идетъ.

Но похожъ-ли Петръ на Антиноя? Мы дивимся, какъ старой сказкѣ, тому впечатлѣнію, какое произвела на троянскихъ старцевъ Елена. Кто теперь оправдалъ бы десятилѣтнюю войну изъ-за необыкновенно красивой женщины? Правда, женщинамъ и въ варварскомъ искусствѣ оставлена вся ихъ красота. Но Анна Болейнъ—не Венера; Василиса Мелентьевна избѣжала бы ревности Юноны. И здѣсь, быть можетъ, слово красота удобно могло бы быть замѣнено другимъ.

Венера Милосская и драмы Шекспира, картоны Рафаэля и „Фаустъ“—произведенія искусства. Вотъ фактъ, который создаетъ и ортодоксальное исповѣданіе и расколъ въ эстетикѣ. У эстетиковъ-старообрядцевъ,—иногда больше ученыхъ археологовъ, чѣмъ самобытныхъ художниковъ,—можно подслушать полупризнаніе, что успѣхъ старыхъ мастеровъ обвелъ магическою чертою порывы творческаго духа. Лучшее мѣсто ихъ отдыха вблизи саркофаговъ и усыпальницъ далекаго прошлаго. Лучшіе образцы архитектуры они видятъ въ руинахъ. Для нихъ жизнь мертва, а могилы краснорѣчивы. Это, можетъ быть, одинъ изъ самыхъ трогательныхъ видовъ атавизма. Но самое сильное доказательство противъ ихъ вѣроученія заключается въ ихъ-же творчествѣ. Имъ не обойтись безъ той красоты, которая Лессингу казалась суровостью и дикостью варварства. Развѣ это красота, развѣ это „прекрасное“—гордо-сдвинутыя брови, насмѣшливо-суровое выраженіе лица и змѣиная улыбка на державныхъ устахъ?

Въ художественномъ сознаніи новаго времени мѣсто красоты заняло то, что Лессингъ называетъ такимъ безцвѣтнымъ словомъ, какъ „выраженіе“. Мы уже видѣли, какого выраженія требовалъ онъ отъ сценическаго искусства и пластики. Поэзія европейскаго запада своеобразными ассоціаціями идей и представленій характеризуетъ и человѣка и внѣшнія побужденія его дѣятельности. Это почти ажурная работа; здѣсь иногда только намеки на выраженіе, на тѣлесное воплощеніе душевной жизни; „тѣлесный составъ“ актера покоренъ уже не одной какой-либо мысли или страсти, а тому сложному механизму, который создаетъ остовъ даннаго типа и данной индивидуальности. Темпъ жизни можетъ быть по-прежнему очень страстнымъ и глубоко полнымъ; но волны чувства выливаются уже не изъ одного общаго родника, а изъ многихъ отдѣльныхъ струй, сохраняющихъ свою индивидуальность; отдѣльныя нити ткани сплетаются очень прихотливо и капризно; но дѣло поэта—мѣткимъ словомъ очертить самые неожиданные изгибы психическаго узла, освѣтить самыя затаенныя пружины неожиданнаго дѣйствія; характерное положеніе, характерное слово, характерный жестъ—словомъ, все удачное въ художественномъ творчествѣ, т. е. вырванное изъ самыхъ затаенныхъ нѣдръ живаго человѣка,—вотъ что вызываетъ

захватывающій интересъ къ художественному произведенію, создаетъ тѣ чары, то обаяніе поэзіи, которыя мы всегда мыслимъ въ понятіи эстетическаго наслажденія. Эта правда художественнаго замысла, эта мѣткость и яркость художественнаго воплощенія и создаютъ художественную красоту современнаго творчества. Правда, эта красота не нѣжитъ нашего зрѣнія, не ласкаетъ нашего слуха, но это красота, ибо такъ *принято* называть образы художественнаго очарованія. Въ ту минуту, когда наше воображеніе до краевъ полно поэтическимъ образомъ, когда мы не можемъ отвести глазъ отъ того, что показываетъ намъ художникъ, когда наше сознаніе и наше чувство вполнѣ порабощены художественнымъ словомъ,—мы наслаждаемся искусствомъ, хотя-бы скорбь и горе переполняли наше сердце, хотя-бы мы были полны тяжелымъ и мрачнымъ недовольствомъ. Да, „красота" и „художественное наслажденіе"—эти слова пережили тѣ идеалы искусства, которые давали имъ опредѣленный и точный смыслъ

Но нельзя-ли наслаждаться *формою* поэтическаго произведенія, каково бы ни было его содержаніе? Въ оперѣ все красиво— и шпіонъ Варнава въ „Джіокондѣ", и Нелюско въ „Африканкѣ", красива смерть и красиво страданіе. Зритель помнитъ, что актеры не умираютъ для полноты иллюзіи, что все это только такъ, нарочно... Серьезность балета и оперы — только форма, внѣшнее воплощеніе поэтическаго образа, декораціи и мимика. Но въ великихъ созданіяхъ творческаго слова форма почти незамѣтна. Только тамъ, гдѣ нѣтъ мощи и силы образа, вниманіе скоро овладѣваетъ формою. Какъ бы ни была обаятельна „пѣвучесть" стихотворной мелодіи, но когда сквозь нее блещетъ и искрится иное, высшее очарованіе, очарованіе правды и жизни, и истиннаго творчества,—легко забыть, что читаешь стихи, легко не замѣтить „пѣвучести" рѣчи. И неужели форма поэзіи—только музыка слова? И неужели наслажденіе ритмомъ пересилитъ страданія сочувствія?

Вопросъ объ отношеніи живописи къ поэзіи будетъ безъ нужды осложненъ, если мы заранѣе не исключимъ изъ обсужденія одну особенность современной кисти. Въ современной живописи слишкомъ много иллюстраціи. Быть можетъ никогда еще не былъ

такъ великъ спросъ на карандашъ и краски, какъ въ наше время. Довольно самой печальной извѣстности, чтобы попасть въ газету; рѣдкая юбилейная знаменитость не удостоивается иллюстраціи. Фотографія и олеографія,—эти жалкіе суррогаты искусства,—характеризуютъ и размѣры, и свойства спроса. Если мѣркою мысли современнаго общества является торжество газетнаго глубокомыслія, то мѣркою вкуса служитъ распространенность олеографіи. Можно замѣтить, что между современною живописью и современною газетою существуетъ поразительное сходство. Развѣ у насъ нѣтъ живописцевъ передовиковъ? Развѣ не раскрашены нѣкоторыя стихотворенія Некрасова? Развѣ нѣкоторыя картины Верещагина нельзя назвать трактатами на темы этики? Развѣ не тенденціозна кисть въ рукахъ Рѣпина? Одно то, что подобныя картины создали свой спеціальный жаргонъ,—явленіе довольно поучительное. При первомъ взглядѣ на полотно многіе узнаютъ кисть „мыслящаго художника"; есть немало „умныхъ" картинъ; есть конечно и „остроумныя" полотна. Часто это и не картины, а доказательства и силлогизмы. И никого не шокируетъ, что по самому существу дѣла въ основѣ подобныхъ концепцій лежитъ самая безплодная проза. Несомнѣнно, есть художники-репортеры и художники-собственные корреспонденты.

Что-же это значитъ? Повидимому лучшій способъ развитія и доказательства теоретической мысли—философскій трактатъ; лучшая форма публицистической работы—брошюра или передовая статья; газетная полемика и внушительнѣе и ярче полемической картины. Зачѣмъ-же въ этихъ случаяхъ краски замѣняютъ слово? Отвѣтъ, по нашему мнѣнію, одинъ; въ виду имѣется удобство наилегчайшаго чтенія. Не легко усвоить объемистый трактатъ; но легко и пріятно въ одно мгновеніе набраться взглядами, идеями и убѣжденіями изъ картины. Кромѣ газетъ, живопись иногда иллюстрируетъ и исторію. Есть спеціалисты античныхъ мотивовъ, которые работаютъ панно, росписные плафоны и стѣнныя фрески. По заказамъ денежной аристократіи, безпечальная живопись подъ обнаженными женщинами подписываетъ имена греческихъ музъ и грацій. Игривость и грація миѳологическаго сюжета, экспрессія голаго тѣла, не спокойная красота греческаго искусства, а просто пикантность и шикъ обнаженныхъ женскихъ прелестей—создаютъ славу

модныхъ живописцевъ; но истинная муза ихъ художества, конечно, Даная, которая сладострастно нѣжится подъ золотымъ дождемъ. Въ области историческихъ иллюстрацій живописи особенно популярны мотивы романтизма. Повидимому, истинный смыслъ слова „живописность“ создался главнымъ образомъ на этой почвѣ. Любое лицо въ чешуйчатой рубахѣ и съ чубомъ на затылкѣ сойдетъ за Святослава. Характерность костюма значительно облегчаетъ работу художниковъ. Они, обыкновенно, изучаютъ какую-нибудь эпоху, т. е. ея костюмы и бутафорскія принадлежности. Затѣмъ рисуютъ свадьбы, крестины, пиры и жанровыя сценки въ костюмахъ этой эпохи и создаютъ рядъ блестящихъ историческихъ картинъ. И чего испугается такой живописецъ съ бойкимъ рисункомъ и съ удивительною способностью выписывать „аксессуары“. Суда ли исторической критики или обвиненія въ томъ, что сюжетъ, полный мысли, онъ освободилъ отъ всякаго смысла? Но tout le monde придетъ посмотрѣть на женское тѣло въ полномъ ажурѣ, львиную кожу среди шолка и бархата драпировки, которыя „живутъ“, „дышатъ“, „кричатъ“ подъ его кистью... И до сихъ поръ живопись торжествуетъ свои побѣды надъ техническими трудностями и гордится тѣмъ, что поймано „сходство“ съ жизнью. Во всякомъ случаѣ это самое благодарное искусство. Одинъ удачный подборъ красокъ ласкаетъ глазъ зрителей и создаетъ популярность картины. Непосредственное удовольствіе отъ линій рисунка и тоновъ колорита бываетъ такъ полно, что зритель часто и не ставитъ вопроса о художественномъ смыслѣ произведенія. То поразительное могущество, которымъ владѣетъ кисть великихъ мастеровъ, не порабощаетъ вниманія массъ. Есть въ жизни такія явленія, которыя блѣдны въ словѣ поэта, но полны обаянія подъ кистью художника. Иногда въ одномъ моментѣ выливается вся долгая жизнь человѣка, и подмѣчать такіе моменты умѣетъ только живопись. Но здѣсь начинаются дѣйствительно творчество и искусство, а не тѣ иллюстраціи, которыя живутъ чужимъ смысломъ и чужою жизнью.

Какъ же иллюстрируетъ живопись поэтовъ? Интересно то обстоятельство, что лучшія вдохновенія поэтовъ рѣдко даютъ сюжеты для живописи. Вспомнимъ удивительную страничку изъ „Полтавы“ Пушкина, гдѣ Мазепа и Орликъ шепчутся въ палаткѣ шведскаго стана. Какъ ярко рисуются въ разсказѣ Мазепы „бойкій и отважный мальчикъ“—Карлъ и „самодержавный великанъ“ Петръ! И какъ въ ихъ характеристикѣ сквозитъ душа самого Мазепы! Мы понимаемъ „стѣсненную злобу“ стараго гетмана, понимаемъ такъ, какъ будто мы сами затаили ее послѣ азовскаго пира. Мастерское слово поэта даетъ его образамъ столько правды и жизни, сколько мы рѣдко можемъ получить отъ самыхъ яркихъ впечатлѣній дѣйствительности. И въ этой картинѣ поэта даны, повидимому, всѣ нужные элементы для живописи. Но отчего же нѣтъ хорошихъ картинъ на эту тему? Какъ бы ни былъ талантливъ художникъ, котораго соблазнятъ образы Пушкина, ему предстоитъ почти непосильная работа. Въ нашемъ воображеніи всегда будетъ больше того, что могутъ сказать карандашъ и кисть. Мы уже знаемъ Мазепу въ другіе дни его жизни; мы и въ эту сцену вносимъ много воспоминаній, которыя придаютъ особый смыслъ каждому его слову; детали одной этой сцены, какъ бы удачно онѣ ни были выбраны, покажутся намъ случайностью, лишенною той глубокой серьезности, того жизненнаго смысла, какія сохранились въ словѣ поэта.

Правда, у насъ много людей, которые любятъ стихи и не понимаютъ поэзіи; ихъ вниманіе слишкомъ долго останавливается на словахъ и не переходитъ къ зерну поэтическаго творчества; они не убѣждены въ томъ, что и стихи должны имѣть смыслъ. Для такихъ людей и лубочная иллюстрація полна значенія; они, можетъ быть, догадаются, что слова поэта можно понимать, что онъ самъ и смотрѣлъ и видѣлъ, и что его глазами можетъ посмотрѣть и другой. Но тотъ, кто за стихами умѣлъ чувствовать поэзію, сквозь слово угадать и образъ, едва-ли соблазнится картинами Зичи на лермонтовскія темы. Развѣ этотъ блѣдный юноша — Демонъ? Развѣ эта дѣвушка съ распущенными волосами — Тамара? Правда, оперенное крыло за плечомъ юноши даетъ иллюзію крыла,—въ изгибѣ его чувствуется птичья повадка; правда, ложе измято реально и группа эффектна; живописецъ сдѣлалъ все, что было въ средствахъ его искусства; но геній поэзіи отлетѣлъ отъ его картины; таинственная тѣнь великаго образа разошлась и очарованіе исчезло. Художникъ отнялъ отъ нашего воображенія ту свободу и живость личной работы, которая была предо-

ставлена ему поэтомъ. Поэтъ позднѣе вспоминалъ свою юношескую мечту, своего демона...

Какъ царь, нѣмой и гордый, онъ сіялъ
Такой волшебно-сладкой красотой,
Что было страшно...

И мы ему вѣрили. Теперь эта греза вдвинута въ рамки рисунка, но мы уже не видимъ волшебно-сладкой красоты, не чувствуемъ страха передъ нею.

Г. Зичи ошибся; Лермонтовъ не изъ тѣхъ поэтовъ, которыхъ можно переписывать на полотно. Поэтъ ничего не говорилъ для глаза и все сказалъ для воображенія.

Онъ бродитъ; отъ его шаговъ
Безъ вѣтра листъ въ тѣни трепещетъ...

Изъ подобныхъ штриховъ, обвѣянныхъ таинственною неопредѣленностью, нельзя создать картины. Это не „черный ангелъ", извѣстный „пѣвцамъ, а живописцамъ наипаче". Но мы знаемъ этого изгнанника; онъ намъ понятенъ во всѣхъ характерныхъ изгибахъ мысли, въ инстинктахъ жизни, въ мотивахъ дѣятельности. Мы знаемъ ту обстановку, въ чертѣ которой развивалось его міровозрѣніе. Мы знаемъ, какъ когда-то онъ любовался брачнымъ убранствомъ свѣтилъ „въ вѣнцахъ изъ злата", какъ разлюбилъ ихъ и холодно слѣдилъ за ихъ полетомъ, какъ все возненавидѣлъ и все-таки не могъ убить въ себѣ тоски и смутныхъ желаній.

Да, этотъ демонъ дѣйствительство жилъ; порукой въ этомъ людская мысль, способная къ такимъ же концепціямъ, и людское сердце, доступное тѣмъ же чувствамъ. Онъ жилъ, потому что отдѣльные моменты его душевной жизни складываются такъ стройно, какъ это бываетъ только въ дѣйствительной жизни. Животное, съ лапами жабы и съ крыльями летучей мыши—возбуждаетъ недовѣріе; здѣсь нѣтъ типичной цѣлесообразности животной организаціи. Но демонъ — несомнѣненъ; онъ вполнѣ приспособленъ къ условіямъ своего существованія и гармонически законченъ самъ въ себѣ. Его жизнь—широка; его отношенія—сложны; страстнымъ чувствомъ онъ отвѣчаетъ на то, къ чему людское большинство равнодушно; его дѣятельность—не случайна, ибо она вытекаетъ изъ строго опредѣленныхъ принциповъ и притомъ такихъ принциповъ, въ основѣ которыхъ лежитъ иллюзія всевѣдѣнія. Матеріалъ—великъ; стройно и смѣло сплести его въ жизненную концепцію—дѣло великаго мастера. Но мечта стала жизнью. Въ людскомъ сознаніи былъ найденъ тотъ стержень, вокругъ котораго заплелись вереницы великихъ, но не напыщенныхъ думъ,—могучихъ страстей, въ которыхъ все естественно,—титаническихъ порывовъ, въ которыхъ понятны и цѣли и побужденія. Здѣсь дана одна изъ тайнъ человѣка; прозрачная чувственная оболочка демона переполнена земнымъ смысломъ и содержаніемъ; но эта оболочка не разорвется никогда, потому что сущность сдерживающаго и объединяющаго начала прежде всего дана въ единствѣ и законченности самаго типа.

Что-же дала демону кисть художника? Крылья, чтобы приковать его къ одному мѣсту; тѣло, чтобы лишить его величія и силы; шаблонную красоту и страсть, чтобы разрушить иллюзію поэта. Въ самомъ дѣлѣ, развѣ мы ждемъ смерти послѣ такихъ объятій? У этого юноши дѣйствительно горятъ глаза. Но развѣ это взглядъ „царя познанья и свободы"?

Тотъ, кому нужны подобныя картины, напрасно читалъ поэму. Ему было бы лучше идти въ оперу, гдѣ дюжій и плечистый баритонъ вполнѣ реально воплощаетъ поэтическую грезу, — гораздо лучше. Тамъ нарядная археологія постановки, дорогой „мѣстный колоритъ" балета, бенгальскій огонь и друммондовъ свѣтъ, мейнингенская выправка статистовъ и эффектныя манеры тенора, тамъ все приноровлено ко вкусу тѣхъ, кому пышность и блескъ дороже поэзіи. О, мы не посягаемъ на лавры композиторовъ! Но намъ жаль, что они, по какому-то недоразумѣнію, считаютъ себя союзниками поэтовъ. Каждый изъ нихъ—великъ по-своему. Зачѣмъ же строить свое торжество на униженіи чужой славы? Или, можетъ быть, кто-нибудь знаетъ ту оперу, гдѣ композиторъ дополнилъ и объяснилъ твореніе великаго поэта? Гдѣ Лермонтовъ въ оперномъ „Демонѣ"?

Какъ оскорбляетъ имя Гете заглавіе „Фаустъ" на отвратительномъ либретто! Теноръ поетъ сомнѣнія Фауста! Традиціонными большими шагами, почти не сгибая колѣнъ, идетъ живописный Мефистофель съ своимъ элегантнымъ спутникомъ среди оргій Вальпургіевой

ночи. Это онъ, нашъ знаменитый балетъ! Кто еще помнитъ о Гете, о Фаустѣ, о Брокенѣ и нѣмецкихъ вѣдьмахъ? Балетъ — это нѣчто самодовлѣющее, равнодушное къ поэзіи и поэтамъ, одинаково обаятельное подъ любою кличкою. Опера и балетъ сами по себѣ такъ обольстительны, что имъ нѣтъ нужды просить помощи у поэзіи. Вѣдь къ услугамъ композиторовъ всегда готовы servum pecus librettisti; зачѣмъ-же имъ тревожить великія тѣни? Есть много образовъ у поэзіи, которые она довѣряетъ только слову и не отдаетъ другимъ пріемамъ воплощенія, ибо ваяніе, живопись и театръ, по своей ограниченности и условности, менѣе правдивы и жизненны, чѣмъ художественное слово.

Но есть поэты, образы которыхъ вполнѣ доступны иному воплощенію и почти ничего не теряютъ при переводѣ ихъ на мраморъ и краски. Нѣтъ-ли у нихъ въ самой манерѣ ихъ творчества, въ выборѣ сюжета и въ освѣщеніи образа чего-нибудь ярко-своеобразнаго? Чтобы отвѣтить на этотъ вопросъ, попробуемъ бѣгло отмѣтить границы живописи и поэзіи.

Главный объектъ всякаго искусства — человѣкъ; пластическія искусства ловятъ тайны человѣческой жизни только въ фигурѣ тѣла и въ выраженіи лица; онѣ по необходимости ограничены однимъ моментомъ времени. Правда, этотъ моментъ они могутъ въ нѣкоторыхъ чертахъ разработать съ такою полнотою и тщательностью, какія немыслимы для поэзіи. Въ ихъ власти сохранить всѣ мельчайшіе оттѣнки даннаго мгновенія. Работа великаго мастера покажетъ намъ разнообразіе характеровъ и своеобразные оттѣнки чувства въ тѣхъ людяхъ, которыхъ онъ изобразитъ на своемъ полотнѣ. Но, исчерпавъ мгновеніе, онъ не въ состояніи исчерпать и характера человѣка. У Маколея есть мастерской разсказъ о казни главы браминской касты Нункомара. Калькутскій генералъ-губернаторъ Ворренъ Гастингсъ, вопреки мнѣнію большинства совѣта, предсѣдателемъ котораго онъ былъ, — оскорбляя религіозныя чувства многомилліоннаго народа, среди котораго англичане были ничтожнымъ меньшинствомъ, — хладнокровно послалъ на висѣлицу самаго знатнаго и могущественнаго изъ индусовъ. Гастингсъ, спокойный и сдержанный среди всеобщаго волненія, могъ бы послужить очень благодарной „натурой“ для живописца. Но и лучшая картина на эту

тему не разсказала бы намъ того, что первымъ дѣломъ Гастингса послѣ казни было письмо къ Джонсону, гдѣ онъ съ увлеченіемъ говорилъ объ одномъ изъ литературныхъ произведеній того времени. А, по нашему мнѣнію, едва-ли не самое характерное въ Гастингсѣ и состоитъ именно въ близости подобныхъ моментовъ. Только одной поэзіи свойственно изображать человѣка въ дѣйствіи. Рядъ поступковъ, вызванныхъ разнородными мотивами, смѣна чувствъ и представленій въ окраскѣ данной индивидуальности — самыя неоспоримыя и самыя полныя доказательства характера. Очерчивается та извилистая и капризная нить, на которой нанизываются отдѣльные акты дѣятельности; поднимается завѣса съ той таинственной лабораторіи, гдѣ производятся подготовительныя работы, предшествующія жесту, слову, рѣшенію; сквозятъ самыя существенныя части того механизма, который создаетъ манеру думать, чувствовать и жить. Исторія событія или чувства разсматривается во всѣхъ характерныхъ моментахъ, отмѣчаются уклоненія отъ первоначальнаго русла, измѣряются волны прилива и отлива. Полнота и законченность образа, являющагося послѣднимъ результатомъ подобной работы, даетъ необыкновенную устойчивость и убѣдительность поэтическому творчеству.

На отдѣльныхъ моментахъ поэтъ останавливается для того, чтобы выхватить изъ нихъ существенные признаки, имѣющіе все свое значеніе только въ общемъ движеніи творческой мысли. Художникъ весь въ одномъ мгновеніи; прошедшее и будущее для него существуютъ только въ формѣ самыхъ легкихъ намековъ. Поэма изъ картинъ или картина, изображающая рядъ послѣдовательныхъ моментовъ, — это эксцентричность, которая съ искусствомъ не имѣетъ ничего общаго. Взаимное признаніе границъ выгодно для того и другаго искусства. Основанія этой выгоды, по нашему мнѣнію, превосходно указаны Шопенгауэромъ. „Каждое художественное произведеніе вызываетъ эстетическое наслажденіе, возбуждая фантазію зрителя или читателя; въ виду этого нельзя оставлять эту фантазію внѣ игры, позволять ей бездѣйствіе или отдыхъ. Это основное условіе эстетическаго впечатлѣнія и поэтому основной законъ изящныхъ искусствъ. Но отсюда же ясно, что художественное произведеніе не должно давать чувствамъ читателя всего образа цѣликомъ; оно

должно только вывести воображеніе на истинную дорогу; фантазія всегда должна имѣть свою работу. Это справедливо и для писателя; Вольтеръ очень вѣрно замѣтилъ, что le secret d'être ennuyeux c'est de tout dire. И еще: лучшее въ искусствѣ всегда слишкомъ духовно для того, чтобы могло быть прямо дано чувствамъ; зачатое художественнымъ творчествомъ, оно снова должно родиться въ фантазіи созерцателя. На этомъ основаніи эскизы великихъ художниковъ часто производятъ болѣе сильное впечатлѣніе, чѣмъ ихъ законченныя картины; здѣсь, впрочемъ, есть и еще одно преимущество: эскизъ созданъ въ моментъ концепціи, въ одномъ порывѣ творчества, а вполнѣ выписанная картина стоитъ долгихъ усилій, требуетъ вдумчивости и упрямой настойчивости, такъ какъ вдохновеніе не всегда можетъ сопутствовать работѣ отъ начала и до ея окончанія" [1]). Самая законная доля фантазіи зрителя, по нашему мнѣнію, въ поэзіи—детальная отдѣлка частныхъ моментовъ, въ живописи—обстановка даннаго мгновенія прошедшимъ и будущимъ.

Созданіе тѣхъ рамокъ, въ которыхъ раскрывается сущность даннаго характера, т. е. фабулы поэмы или романа,—дѣло въ высшей степени важное для поэта. „Химику надо не только отчетливо и вѣрно указать простые элементы и ихъ главнѣйшія соединенія, но и подвергнуть ихъ вліянію такихъ реагенцій, при которыхъ ихъ свойства становятся ясными до очевидности; и для поэта недостаточно изобразить правдиво и просто, какъ сама жизнь, тотъ или другой характеръ; онъ долженъ поставить этотъ характеръ въ такія условія, гдѣ онъ могъ бы развернуться вполнѣ и открыться въ яркихъ и рѣзкихъ очертаніяхъ. И въ дѣйствительной жизни, и въ исторіи—положенія такого свойства случайны и рѣдки, стоятъ одиноко и часто теряются въ массѣ незначительныхъ и заурядныхъ столкновеній. Насколько характеры поэта не тожественны съ характерами будничной жизни, настолько же событія драмы, поэмы или романа содержательнѣе непосредственно-жизненныхъ событій. Но все-таки и въ этой области нормою искусства является правда; невыдержанный характеръ, противорѣчащій или себѣ или нормѣ человѣческаго типа вообще, событія, или прямо невозможныя или неправдоподобныя, хотя бы они и не стояли на первомъ планѣ,—

[1]) Die Welt... Bd. II, 465.

оскорбляютъ насъ точно также, какъ въ живописи неправильно-нарисованная фигура, невѣрная перспектива или невозможное освѣщеніе [1]). Итакъ, фабула — грѣхъ или заслуга поэта. Въ историческомъ сюжетѣ онъ имѣетъ полное право на значительную свободу. То, что важно для историка, можетъ не имѣть значенія для поэта. Историку дороги тѣ факты, которые отразились на политической, соціальной или бытовой жизни народовъ; поэтъ ищетъ такихъ событій, которыя бы обрисовывали характеръ его дѣйствующихъ лицъ. Онъ и завязываетъ и разрѣшаетъ узлы коллизіи по тому высшему закону творчества, который освобождаетъ его изъ-подъ всякой другой юрисдикціи. Дѣло поэзіи — высокое и трудное дѣло; сознаніе этой высоты и трудности давно уже дало поэту право жизни и смерти надъ его героями.

Но живопись лишена этой смѣлой и широкой свободы. Въ картинѣ нѣтъ того, что обыкновенно называется фабулой, т. е. сцѣпленія иногда случайныхъ, иногда созданныхъ дѣйствующими лицами внѣшнихъ событій; фабула предполагаетъ смѣну отдѣльныхъ моментовъ въ рамкахъ извѣстнаго періода времени, а во власти живописи—только одно мгновеніе. Но вопросъ собственно не въ этомъ. Фабула, тема, сюжетъ,—какъ бы ни называли остовъ картины,—не создаютъ славы художника. На самый лучшій сюжетъ съ удобствомъ можетъ быть написана очень плохая картина. По аналогіи съ поэзіею говорятъ иногда о новизнѣ и оригинальности замысла въ картинѣ. И „новое" въ живописи часто бываетъ удивительно старымъ; это все тѣ же Гекторъ и Андромаха, Ахиллесъ и Пріамъ, закатъ солнца и буря на морѣ. Художникъ,—по словамъ Лессинга,—„видя, что изобрѣтеніе никогда не можетъ быть блестящей стороной его работы, что только исполненіе приноситъ ему величайшія похвалы, сталъ наконецъ, совершенно равнодушнымъ къ тому, старъ или новъ вымыселъ, былъ-ли онъ употребленъ одинъ или множество разъ, принадлежитъ-ли онъ ему или кому другому. Онъ заключился въ кругу немногихъ, уже привычныхъ ему и публикѣ темъ, и устремилъ всю свою изобрѣтательность на нѣкоторыя измѣненія уже извѣстнаго, на новыя сочетанія старыхъ предметовъ" [2]).

[1]) Die Welt. Bd. 1. 207.
[2]) Лаок., стр. 81.

*

Художнику не только по неволѣ приходится, но прямо выгодно, брать для себя или простые, или старые сюжеты. Если сюжетъ простъ зритель сразу овладѣваетъ основными чертами картины, однимъ ударомъ вводится in medias res и вполнѣ спокойно отдается деталямъ. „Вся сила впечатлѣнія, – говоритъ Лессингъ,—зависитъ отъ перваго взгляда, и, если при этомъ первомъ взглядѣ требуются отъ насъ утомительныя соображенія и догадки, наше желаніе заинтересоваться картиною охлаждается. Чтобы чѣмъ нибудь отомстить художнику, мы ожесточаемся противъ выраженія, и горе ему, если для выразительности онъ пожертвовалъ красотою! Мы не находимъ тогда ничего, чтобы привлекало насъ къ картинѣ и заставляло остановиться передъ нею; *то, что мы видимъ, намъ не нравится, а того, что должны мы думать при этомъ, мы не знаемъ*“ [1]). И дѣйствительно, что, напримѣръ, „должны мы думать“, видя картину, изображающую античный храмъ, гдѣ всѣ статуи закрываютъ руками свои глаза? Стихъ Овидія— „Сильвія стала матерью; говорятъ, что статуи Весты закрыли свои глаза дѣвственными руками“ —не сталъ еще общимъ достояніемъ и не подсказалъ бы зрителю „что онъ долженъ думать“ предъ этою картиною. „Или, – продолжаетъ Лессингъ,—можетъ быть хотятъ, чтобы публика была такъ же учена, какъ какой-нибудь знатокъ книжный? Чтобы всѣ сцены изъ исторіи и баснословія, способныя породить прекрасную картину, были ей знакомы и близки?“ [2]).

Итакъ, художнику почти необходимо въ сложныхъ концепціяхъ становиться подъ широкую популярность чужаго вымысла, брать одну какую-нибудь страничку изъ фабулы общеизвѣстной. Но и здѣсь, въ выборѣ чужаго, художникъ долженъ быть сдержаннымъ и осторожнымъ. То, что называется драматизмомъ въ поэзіи,—и внѣшняя сложность драматической борьбы, захватывающей интересы *многихъ* лицъ, и внутренняя сложность чувства, отвѣчающаго на разнородныя и многочисленныя впечатлѣнія,—часто увлекаетъ живописца на опасную дорогу. Иногда въ подобныхъ случаяхъ обиліе изображенныхъ на полотнѣ фигуръ свидѣтельствуетъ только о мудрой осмотрительности художника. Концентрировать сложное драматическое положеніе въ

[1]) Ibid., стр. 83.
[2]) Ibid., стр. 84.

немногихъ лицахъ иногда неудобно; духовный міръ героевъ становится слишкомъ сложнымъ для того, чтобы рельефно воплотиться въ чертахъ лица, въ жестѣ или позѣ. Чувства и мысли сложнѣе жестовъ; бываетъ, что жестъ почти одинаковъ, когда психическія причины его очень различны, и тогда вполнѣ понятенъ страхъ художника не сказать ничего или впасть въ утомительную монотонность; бываетъ, что тѣло почти молчитъ, когда душа полна страстнымъ и могучимъ волненіемъ. Разложить смыслъ драмы на многихъ, найти особыхъ носителей для каждаго отдѣльнаго аффекта—для живописца большое удобство, спасающее его отъ того лаконизма, который граничитъ съ непонятностью. Только и здѣсь есть одно обидное техническое затрудненіе. Дѣло большой находчивости составить удачную группу, т. е. размѣстить дѣйствующихъ лицъ такъ, чтобы они не заслоняли другъ друга отъ глазъ зрителя.—Поэзія, конечно, свободна отъ этого рабства глазу; она имѣетъ свое зрѣніе и удобно переходитъ тѣ границы, передъ которыми смиренно должна остановиться живопись. „Если бы,—говоритъ Лессингъ,—пока я имѣю тѣлесныя очи, сфера ихъ должна бы быть единственною сферою и моихъ внутреннихъ очей, я былъ бы радъ потерять зрѣніе, чтобы освободиться отъ такой ограниченности“ [1]). „Безъ пластическихъ искусствъ,—говоритъ Шопенгауэръ,—обойтись возможно, ихъ не имѣютъ цѣлые народы,—напримѣръ, магометанскіе; но нѣтъ народа безъ поэзіи и музыки“ [2]).

Въ существѣ дѣла живопись еще ограниченнѣе и условнѣе. Съ тѣхъ поръ, какъ антропологія дала научную постановку вопросу о внѣшнемъ выраженіи ощущеній, связь между чувствомъ и жестомъ перестала быть безусловною и непосредственною. Іезуиты и дипломаты —принципіальные враги живописи; они сознательно стремятся скрывать свои ощущенія отъ нескромнаго взгляда. Le monde, т. е., по терминологіи Лессинга, люди „благопристойности и приличія“, обезличивая своихъ сочленовъ, нивеллируя самобытный характеръ и яркую своеобразность, ставитъ непереходимыя преграды для живописца, но не спасается отъ наблюдательности поэта. Что же остается живописи? Только безспорный жестъ, не оставляющій мѣста для двусмыс-

[1]) Лаок., стр. 98.
[2]) Die Welt. II, 484.

леннаго толкованія; выраженіе лица слишкомъ характерное, безхитростно выдающее тайны сердца; поза, которая говоритъ безъ словъ. Удивительно-ли, что при такой ограниченности средствъ, живопись порой отказывается отъ служенія высокимъ цѣлямъ искусства и спускается до простой забавы, тѣша глазъ пріятнымъ сочетаніемъ красокъ, правильностью и изяществомъ рисунка, граціею позы и жеста, миловидностью лица, соблазнительными очертаніями формъ и атуровъ женскаго тѣла? Даже тому живописцу, который не бьетъ на инстинкты покупателя, поневолѣ приходится упрощать своихъ дѣйствующихъ лицъ, говорить въ полголоса, передумывать избитыя и чужія думы. Конечно, и кисти удаются иногда удивительные эффекты въ передачѣ очень сложныхъ явленій жизни; но и возможный успѣхъ поневолѣ не полонъ; фактъ переданъ безупречно, но смыслъ факта не въ рукахъ художника, рѣчь не досказана и самое законное любопытство зрителя не удовлетворено.

Живопись ограничена видимымъ. Но въ человѣческомъ воображеніи есть чудная область волшебнаго и таинственнаго; суевѣрная мысль первобытныхъ народовъ создала хороводы свѣтлыхъ эльфовъ, грозныхъ валькирій, рѣчныхъ русалокъ, нимфъ и наядъ. Правда, у всѣхъ этихъ существъ есть свои аттрибуты, свои конкретныя черточки, по которымъ ихъ можно узнавать. Но наивное народное воображеніе было полно высокаго художественнаго такта; оно своими глазами видѣло свѣтлыхъ и темныхъ духовъ, но не собирало въ законченномъ образѣ ихъ матеріальной сущности; основныя черты характеристики были взяты изъ дѣятельности этихъ существъ, изъ ихъ привычекъ и склонностей. Въ словѣ поэта всѣ эти призраки снова живутъ полною жизнью, обвѣянныя прежнею тайною и прежнею властью надъ чувствами человѣка; условія ихъ жизни часто становятся рамками самой глубокой и задушевной человѣческой драмы; гнетъ будничныхъ заботъ и нуждъ сбрасывается у порога этихъ сказочныхъ чертоговъ; горе и радость человѣка освобождаются отъ тѣхъ сѣренькихъ и вульгарныхъ тоновъ, которыми окрашиваетъ ихъ жизненная проза. Поэтъ и въ этой обстановкѣ—свой человѣкъ; ему извѣстны всѣ тайны лѣснаго и подводнаго царства, муки и желанія духовъ, смыслъ ихъ слезъ и могущество ихъ власти.—Для художника безплотныя грезы не существуютъ; въ сказочномъ царствѣ онъ раз-

рываетъ ту серебристую дымку, которая скрываетъ его обитателей отъ человѣческаго глаза, и уничтожаетъ волшебныя тайны, ибо глазъ зорокъ и трезвъ. Всякому чорту онъ даетъ хвостъ, всякому генію—крылья. Баба-яга, потерявшая свое помело, ступу и пестъ,—сюжетъ не его компетентности. Полнота традиціонныхъ аттрибутовъ—необходимое условіе для его работы. Духовъ онъ видитъ только въ минуту ихъ профессіональныхъ занятій среди ихъ будничной обстановки. Онъ не могъ бы *по своему почину* привести русалку въ княжескій домъ или нарисовать Бахуса трезвымъ.

Но есть одна область, гдѣ живописецъ имѣетъ безспорный и рѣшительный перевѣсъ надъ поэтомъ; это, конечно, область красоты въ собственномъ смыслѣ. „Тѣлесная красота есть стройное сочетаніе разнообразныхъ частей, которое должно быть усмотрѣно *однимъ взглядомъ*. Она требуетъ слѣдовательно, чтобы эти части были одна подлѣ другой; а такъ какъ предметы, отдѣльныя части которыхъ лежатъ одна подлѣ другой, составляютъ истинный предметъ живописи, то именно она, и только она, и можетъ воплощать красоту. Поэтъ, который можетъ представлять элементы красоты, одинъ за другимъ, долженъ, слѣдовательно, совершенно отказаться отъ изображенія красоты, какъ красоты. Онъ долженъ чувствовать, что эти элементы, изображенные въ послѣдовательности времени, никакъ не могутъ произвести того впечатлѣнія, какое производятъ, будучи представлены одновременно, одинъ подлѣ другаго; что сосредоточивающій взглядъ, который мы бы хотѣли обратить назадъ по ихъ исчисленіи, не соберетъ намъ стройнаго образа; что задача представить себѣ, какой бы эффектъ произвели такой-то ротъ, носъ и такіе-то глаза, соединенные вмѣстѣ, превосходитъ силы человѣческаго воображенія, если только мы не имѣемъ въ природѣ или произведеніи искусства готоваго сочетанія подобныхъ частей. То, чего нельзя описать по частямъ и въ подробностяхъ, поэтъ умѣетъ показать намъ другимъ образомъ, именно дѣйствіемъ его на другихъ. Изображайте намъ, поэты, удовольствіе, влеченіе, любовь, восторгъ, возбуждаемые красотою, и тѣмъ самымъ вы изобразите намъ красоту. Кто въ состояніи представить себѣ отвратительнымъ возлюбленнаго Сафо, при видѣ котораго она, по собственному признанію, теряла чувства и сознаніе? Чьимъ глазамъ ясно не пред-

ставляется привлекательнымъ образъ, какъ только онъ сочувствуетъ тѣмъ ощущеніямъ, которыя возбуждаетъ этотъ образъ? Овидій заставляетъ насъ вмѣстѣ съ нимъ наслаждаться красотою Лесбіи. Но какъ достигаетъ онъ этого? Тѣмъ-ли, что описываетъ эту красоту по частямъ? Нѣтъ; но его описаніе проникнуто сладострастнымъ упоеніемъ, которое такъ легко возбуждаетъ наше собственное желаніе и заставляетъ насъ какъ бы самихъ видѣть то, что видѣлъ поэтъ“ [1]).

Что же внесетъ идеалъ пластической красоты въ поэтическое творчество? Какія особенности поэзіи можно предвидѣть по самому существу пріемовъ и стремленій пластики?

Фабула сложится изъ простыхъ и слишкомъ крупныхъ линій. Каждый отдѣльный моментъ потребуетъ тщательной и детальной обработки и поэтому пріобрѣтетъ особый вѣсъ и особую значительность; переходъ отъ картины къ картинѣ, отъ группы къ группѣ—будетъ скоръ и несложенъ; творческое изображеніе будетъ искать той степени чувства, которая дастъ выразительность позѣ и жесту, той опредѣленности отношеній, которая можетъ воплотиться въ пластическихъ очертаніяхъ; все, что не даетъ пищи зрѣнію, будетъ или обойдено совсѣмъ или отмѣчено вскользь. Оттѣнокъ торжественности,—этотъ отзвукъ массивности и матеріальности отдѣльныхъ образовъ,—станетъ необходимымъ условіемъ каждой работы. Нелегко передвигать глыбы мрамора; нельзя безъ замѣтныхъ усилій составить новую удачную группу изъ многихъ участвующихъ лицъ. Въ процессѣ работы поэтому нерѣдко будутъ замѣтны усилія и напряженность.

Характеръ дѣйствующихъ лицъ не будетъ отличаться сложностью и оригинальностью. Пластика положитъ тяжелую руку на индивидуальность и сомобытность. Тѣ тонкія ощущенія, которыя легкою тѣнью проходятъ въ сознаніи и не отражаются въ мускулахъ и нервахъ лица, не будутъ приняты во вниманіе. Сложное и капризное настроеніе, созданное разнородными впечатлѣніями, не дастъ матеріала для пластическаго творчества. Характеръ, отмѣ-

[1]) Лаок., стр. 134—135, 140.

ченный кажущимися противорѣчіями, представляющій продуктъ внутренней борьбы разнородныхъ страстей и аффектовъ, не можетъ воплотиться въ стройномъ и законченномъ конкретномъ образѣ. Поэтъ, который все свое вниманіе отдаетъ тѣлесному выраженію чувства, не будетъ глубоко заглядывать въ тѣ тайники сердца, гдѣ много намековъ и нѣтъ полной опредѣленности, много свѣтящихся точекъ и нѣтъ яркаго освѣщенія. Въ лирикѣ онъ остановится на внѣшней схемѣ, на геометрическихъ очертаніяхъ чувства, не углубляясь въ ту область, гдѣ не слѣпнутъ только глаза воображенія. Матеріализируя чувство, онъ попытается и мысли дать чувственный образъ. Міровоззрѣніе, подчиненное идеаламъ красоты и живописности, явится въ формѣ конкретныхъ символовъ.

Но правда-ли, что гр. А. Толстой въ своей поэзіи вполнѣ подчинился идеаламъ пластической красоты? Правда-ли, что господство этого идеала сопровождалось и для него тѣми послѣдствіями, о которыхъ мы только что говорили? Мы постараемся доказать это. Мы боимся только наскучить читателю слишкомъ длиннымъ рядомъ доказательствъ и анализовъ; но мы сдѣлаемъ свое дѣло до конца, ибо конечный выводъ, по нашему мнѣнію, слишкомъ важенъ и поучителенъ для современной поэзіи. Мы имѣемъ въ виду изучить тотъ таинственный культъ красоты, который увлекъ въ расколъ такъ много русскихъ поэтовъ. Гр. А. Толстой такъ беззавѣтно отдался этому культу, такъ ярко воплотилъ въ своемъ творчествѣ всѣ его особенности, что анализъ его произведеній скорѣе всего дастъ намъ ключь къ тайнамъ и загадкамъ красоты нашихъ поэтовъ.

Не трудно угадать причины той широкой популярности, которою пользуется поэма гр. А. Толстаго „Грѣшница“; но въ высшей степени удивителенъ тотъ фактъ, что профессіональная критика ни разу не захотѣла справиться, насколько событіе, въ ней разсказанное, согласно съ данными исторіи. Дѣло въ томъ, что вся фабула поэмы отъ начала и до конца съ точки зрѣнія исторіи въ высшей степени вѣроятна. Въ дѣйствительности и не было и не могло быть ничего подобнаго. Въ предѣлахъ Палестины въ данный періодъ времени богатые и знатные евреи не могли на глазахъ у всѣхъ собраться въ домѣ блудницы. Фарисеи, гордые показною святостью, строгіе

ревнители обряда, не осмѣлились бы сразу потерять все свое вліяніе на народъ посѣщеніемъ чертоговъ „падшей дѣвы". Они считали себя оскверненными, если рука блудницы прикасалась къ воскриліямъ ихъ одеждъ, и, несомнѣнно, не они оставили своихъ возницъ и коней на дворѣ грѣшницы. Саддукеи, правда, слыли эпикурейцами еврейства; но ихъ эпикуреизмъ опирался на свободное толкованіе закона ужичества и формы земной жизни пытался поставить въ связь съ стройностью загробнаго существованія. Кромѣ того, это была могучая партія, которая оспаривала у фарисеевъ вліяніе на народъ, давала изъ своей среды вліятельнѣйшихъ представителей священнической власти и явнымъ оскорбленіемъ цѣломудрія, конечно, побоялась бы дать фарисеямъ сильное орудіе противъ себя. Ессеямъ,—этимъ аскетамъ-пустынножителямъ,—конечно, совсѣмъ уже не мѣсто въ чертогахъ, убранныхъ богато. Правда, у Ирода на берегу Геннисаретскаго озера былъ роскошный дворецъ съ мраморными львами и колоннадами, гдѣ тетрархъ давалъ пиры римлянамъ и гдѣ гости развлекались пляскою Иродіады. Но не въ Иродѣ типы и нормы еврейства.—Кто-же былъ на пиру у блудницы? Римляне? Но они не стали бы говорить „о ненавистномъ игѣ Рима". Греки? Да, гетеры явленіе ихъ жизни, а „грѣшница" во многихъ чертахъ напоминаетъ аѳинскихъ гетеръ. Если бы поэтъ перенесъ мѣсто дѣйствія въ Аѳины, назвалъ грѣшницу гетерой и посадилъ за ея трапезой Перикла съ друзьями,—и пиръ, и чертоги, и все стало бы понятно; тогда было бы можно повѣрить, что гости свободно говорили „о торговлѣ, мирѣ и войнѣ". Но это не темы для разговора между вліятельными евреями. Самъ пресмыкающійся тетрархъ не посмѣлъ бы заикнуться о войнѣ и мирѣ; всѣ вопросы внутренней и внѣшней политики были въ суровыхъ рукахъ прокураторовъ и самое ничтожное проявленіе призрачнаго самоуправленія получало силу только послѣ римской санкціи. Поэту можно было бы повѣрить; если бы онъ заставилъ гостей говорить о великихъ диспутахъ Гиллела и Шамаи,—но тогда ему пришлось бы удалить блудницу. Онъ могъ бы оставить и блудницу, если бы только онъ уничтожилъ богатые чертоги и удалилъ именитыхъ гостей. Итакъ, такихъ гостей не могло быть за трапезой блудницы, и еврейскіе гости не могли *свободно* вести политической застольной бесѣды въ ея салонѣ.

Что-же такое эта „падшая дѣва"—грѣшница или блудница? Конечно, блудница; и жаль, что поэтъ иногда называетъ ее „грѣшницей"; это приводитъ на память совсѣмъ иныя явленія еврейской жизни, которыя къ данной фабулѣ не имѣютъ ровно никакого отношенія. Блудницы у евреевъ, конечно, были, но такихъ блудницъ, какую представляетъ намъ поэтъ, не было. Мало того, что блудница Толстаго сидитъ среди почетныхъ гостей на почетномъ мѣстѣ; мало того, что на ней жемчугъ, алмазы и злато; она стоитъ *выше* мужей и старцевъ, рядомъ съ нею осушающихъ чашу, она не боится ничьей власти, она имѣетъ свое „ученіе", т. е. является убѣжденной жрицей чувственности. Съ исторической точки зрѣнія все это просто смѣшно. До „ученія-ли" ей, если говорить съ нею считается позоромъ и преступленіемъ?

Исторіи въ поэмѣ нѣтъ; у евреевъ не было такихъ блудницъ; подробности обстановки событія — продуктъ одного воображенія поэта; Великій Учитель никогда не прибѣгалъ къ чуду для обращенія блудницъ; смыслъ аналогичныхъ событій, сохраненныхъ въ исторіи и преданіяхъ, былъ совершенно не тотъ. И характеры и фабула поэмы слагаются внѣ условій даннаго времени; это мечта поэта, и сверху донизу открытая эстетической критикѣ. Мы уже признали право поэта не подчиняться рабски даннымъ исторіи, когда онъ имѣетъ въ виду созданіе законченнаго типа, возможнаго при всякихъ историческихъ условіяхъ. Во имя чего-же гр. А. Толстой совершенно отказался отъ „мѣстнаго колорита", освободилъ событіе отъ всѣхъ этнографическихъ и бытовыхъ особенностей? Какой общечеловѣческій типъ заслонилъ отъ его вниманія историческій типъ еврейской блудницы? Отмѣтимъ главные моменты поэмы.

Богатоубранные чертоги, блескъ золота и хрусталя, дворъ полный возницъ и коней, зелень и цвѣты кругомъ зданія

И межъ столбовъ, у входа дома,
Парчи тяжелой переломы
Тесьмой узорной подняты.

Но эта не пьяная и безпорядочная оргія; за пышной трапезой идетъ вполнѣ приличный и очень серьезный разговоръ; для собранія не новость и слухъ о необычайномъ мужѣ; дѣла и ученіе этого мужа передаются подробно и точно. По достовѣрному свидѣтель-

ству исторіи, тѣ люди, которые могли сходиться въ богатыхъ чертогахъ, всегда злобно и завистливо говорили объ этомъ другѣ грѣшниковъ и мытарей, не вѣрили его чудесамъ, отвергали его ученіе. Если бы среди собранія былъ хоть одинъ книжникъ, онъ не перенесъ бы спокойно того замѣчанія, что всѣ законы Моисея подчинены одному закону любви. Любой фарисей съ злымъ торжествомъ упомянулъ бы о нарушеніи законоположеній о субботѣ. Каждый, кто только осмѣлился бы признать новаго учителя, подвергся бы укорамъ и подозрѣніямъ. Но мы уже говорили, что это не обыкновенные гости; они въ высшей степени сдержанны и приличны; они очень далеки отъ еврейскихъ воззрѣній и не по-еврейски благодушны. Въ поэмѣ историческія роли перемѣнились. Признаніе новаго учителя встрѣтило протестъ не у блюстителей еврейскаго вѣроученія, а у блудницы, у которой было свое спеціальное „начало."
Драматизмъ, намѣченный въ исторіи, переносится на новую почву. Что-же представляетъ изъ себя эта грѣшница?

Ея причудливый нарядъ
Невольно привлекаетъ взоры;
Ея нескромные уборы
О грѣшной жизни говорятъ...
Глаза насмѣшливы и смѣлы,
Какъ снѣгъ Ливана зубы бѣлы,
Какъ зной улыбка горяча;
Вкругъ стана падая широко,
Сквозныя ткани дразнятъ око,
Съ нагого спущены плеча.
Ея и серьги и запястья,
Звеня, къ восторгамъ сладострастья,
Къ утѣхамъ пламеннымъ зовутъ,
Алмазы блещутъ тамъ и тутъ,
И тѣнь бросая на ланиты,
Во всемъ обиліи красы,
Жемчужной нитью перевиты,
Падутъ (?) роскошные власы.

Пока, это языкъ „причудливаго убора", по-своему, конечно, краснорѣчивый; но онъ больше говоритъ о богатствѣ и въ особенности о красотѣ блудницы, чѣмъ о нескромности. Съ современной точки зрѣнія, нескромности въ костюмѣ такъ мало, что она, пожалуй, и не отмѣтила бы слѣдовъ грѣшной жизни, если бы поэтъ не подчеркнулъ этого. Впрочемъ, всѣ подробности костюма говорятъ о вполнѣ приличномъ грѣхѣ; въ немъ такъ много и тонкаго вкуса, и своеобразной красоты, что сквозящая чрезъ него грѣшная жизнь едва-ли можетъ шокировать кого-нибудь. Поэтъ и самъ чувствовалъ, что нескромные уборы нуждаются въ комментаріи. Оставивъ языкъ образовъ, онъ дѣлаетъ суровую подпись подъ картиною:

Въ ней совѣсть сердца не тревожитъ,
Стыдливо не вспыхаетъ (?) кровь;
Купить за злато всякій можетъ
Ея продажную любовь.

Эффектъ красоты—уничтоженъ; это только блудница, и ей не подняться ни на одну ступень выше; это „злато" и этотъ „всякій" сразу уничтожаютъ иллюзію и возможность дальнѣйшаго драматизма. Это „ученіе" всякой блудницы и вызовъ во имя его едва-ли докажетъ что-нибудь, кромѣ безстыдства и глупости. Тѣмъ не менѣе вызовъ былъ сдѣланъ и повторенъ.

Я власти не страшусь ничьей!
Закладъ со мной держать хотите-ль?
Пускай предстанетъ вашъ Учитель,
Онъ не смутитъ моихъ очей!

Если бы вызовъ ограничился только этими отрицательными чертами, блудница, конечно, не вышла бы изъ предѣловъ своей профессіи. Не бояться ничьей власти, не смущаться ни передъ чьимъ взоромъ — вполнѣ опредѣленная особенность совѣсти; слишкомъ великъ былъ бы рискъ того, кто принялъ бы такой оригинальный закладъ. Но блудница идетъ дальше.

Ты тотъ, что *учитъ* (?) отреченью?
Не вѣрю твоему ученью,
Мое надежнѣй и вѣрнѣй.
Лишь наслажденьемъ я влекома,
Съ постомъ, съ молитвой незнакома.
Я вѣрю только красотѣ,
Служу вину и поцѣлуямъ.

Это уже новыя рѣчи. Кромѣ золота, въ счетъ идутъ и наслажденіе, и красота, и вино, и поцѣлуи. Изъ этихъ, во всякомъ случаѣ неодинаковыхъ, элементовъ создано и ученіе, и вѣра, и служеніе

блудницы; пропорціи смѣси намъ не даны и поэтому типъ блудницы, именно какъ блудницы, не установленъ достаточно ясно. Но одно то обстоятельство, что и въ этомъ вызовѣ есть ученіе о красотѣ и наслажденіи, невольно напоминаетъ намъ другіе вызовы, основанные на подобныхъ же данныхъ. Вспоминается и Клеопатра изъ „Египетскихъ ночей“ и Тамара въ черной башнѣ Дарьяльскаго ущелья.

Обѣ царицы-вакханки служатъ наслажденію и обѣ по-своему. Клеопатра утомлена, пресыщена властью; нѣтъ и тѣни сомнѣнія во всемогуществѣ ея обаянія; но ей кажется, что не сдѣлано одного, послѣдняго опыта, не приведено послѣдняго доказательства всепобѣждающихъ чаръ Киприды; есть еще выборъ между наслажденіемъ и смертью. Страшный вызовъ брошенъ и нужно мужество, чтобы принять его; не даромъ сѣдой Флавій идетъ на этотъ призывъ, какъ ходилъ когда-то въ бой. И для самой Клеопатры есть въ этомъ вызовѣ что-то мучительно-серьезное. Недаромъ въ ея молитвѣ рядомъ съ Кипридой призываются подземные цари и боги мрачнаго Аида! Недаромъ послѣ клятвы, послѣ самобичующаго признанія „простой наемницы“, въ ея словахъ снова звучитъ безпощадная жестокость! Не месть-ли это жизни и людямъ за то, что власть исчерпана, что дальше нѣтъ ничего, что сердце не ждетъ уже неизвѣданныхъ и сильныхъ волненій? Отрывокъ Пушкина даетъ болѣе законченный и цѣлостный образъ, чѣмъ лермонтовская „Тамара“. Надъ дарьяльскою башней много тайны; поэтъ уронилъ только нѣсколько отдѣльныхъ штриховъ, полныхъ суровой мощи и непроницаемой тайны. Тамара коварна и зла, какъ демонъ; но голосъ коварной царицы — весь страсть и желанье, въ немъ всесильныя чары, въ немъ непонятная власть. Царица зла, но на призывъ ея желанья идутъ и воинъ, и пастухъ, и купецъ; она зла, но когда безгласное тѣло уносится Терекомъ, въ окнѣ что-то бѣлѣетъ и оттуда звучитъ „прости“.

И было такъ нѣжно прощанье,
Такъ сладко тотъ голосъ звучалъ,
Какъ будто восторги свиданья
И ласки любви обѣщалъ...

Да, и здѣсь „всякій“, и здѣсь „страстный торгъ“. Но развѣ

одно презрѣніе будятъ эти образы, такъ высоко поднимающіеся надъ плоскостью будничныхъ типовъ? Развѣ можно покончить съ царственными вакханками высокомѣрнымъ, добродѣтельнымъ и лаконичнымъ изрѣченіемъ прописной морали — „въ нихъ совѣсть сердца не тревожитъ“. У нихъ свое сердце, и судить это сердце будетъ не та совѣсть, которой такъ много на человѣческомъ языкѣ.

Да, грѣшница гр. Толстаго напоминаетъ и эти поэтическіе образы; очевидно, что и свою блудницу поэтъ хотѣлъ облечь величіемъ и властью красоты и наслажденія; и его воображенію снилась убѣжденная жрица Киприды, обольстительная рабыня и царица чувственности. Но... образъ не удался; ему прежде всего недоставало той обстановки, которая могла бы подчеркнуть чары красоты; за пышною трапезою сидѣли какіе-то низкіе и презрѣнные гости, которые за любовь платили *только* золотомъ; и не имъ былъ брошенъ вызовъ; они были нужны для начала фабулы, и поэтъ поторопился позабыть ихъ безличное стадо, какъ только они сослужили свою службу. Образъ не удался и потому, что у поэта дрогнула рука и внесла въ образъ черты дѣйствительно блудницы, во всемъ грубо-циничномъ смыслѣ этого слова, внѣ смягчающихъ тоновъ метафоры. Грѣшница—продажна и безстыдна. Правда, она красива, но и здѣсь,—конечно, это мелочь,—слово поэта было сдержано какимъ-то внутреннимъ сомнѣніемъ и колебаніемъ; предъ нею „наврядъ“ устоятъ мужи и старцы, т.-е., можетъ быть, они еще и устоятъ, — вѣдь не обращали-же они на нее вниманія въ началѣ поэмы, вѣдь до своего вызова она не стояла въ центрѣ событій. Во имя чего-же она считаетъ себя способною спорить съ чьимъ угодно величіемъ? Что-же даетъ ей силу не опустить глазъ передъ каждымъ честнымъ и чистымъ взоромъ? По ходу поэмы мы узнаемъ только, что она еще не видала величія, не знала чистоты и свободы отъ рабства сладострастію. Это придаетъ ея вызову хвастливый и несомнѣнно легкомысленный характеръ. Но попробуемъ посмотрѣть на нее только какъ на глубоко-испорченную и легкомысленную женщину, отнимемъ отъ нея картонное величіе, а отъ ея ученія всякое подобіе серьезности и искренности. Одно это предположеніе сразу уничтожаетъ весь смыслъ поэмы. Неужели хвастливыя и неразумныя слова стоили чуда? Неужели противъ этого

страннаго „ученія“ блудницы надо было ставить то ученіе, выше котораго не имѣетъ человѣчество? Тогда не останется и намека на возможность антитезы, и серьезный тонъ первой половины поэмы сразу потеряетъ всякое основаніе. Что-же противопоставилъ поэтъ такой грѣшницѣ?

Къ толпѣ, шумящей *праздно* (?),
Подходитъ мужъ благообразный (!).
Его чудесныя черты,
Осанка, поступь и движенья,
Во блескѣ юной красоты,—
Полны огня и вдохновенья;
Его величествсенный видъ
Неотразимой дышитъ властью,
Къ земнымъ утѣхамъ нѣтъ участья
И взоръ въ грядущее глядитъ.

За исключеніемъ двухъ послѣднихъ строкъ, и новое „начало“ характеризуется внѣшними чертами; но тотъ конкретный образъ, который стоялъ передъ глазами поэта, былъ неотчетливъ и неясенъ; слово скользитъ по пластическимъ очертаніямъ, не захватывая ничего ярко-характернаго. Простое благообразіе и величественный видъ, полный неотразимою властью; юная красота, полная огня и вдохновенія, и чудесныя черты, — все это разсчитано на зрительныя воспріятія и въ сущности ничего не даетъ глазу; мы не можемъ видѣть „пришельца“ такъ же ясно, какъ видѣли раньше „падшую дѣву“; всѣ внѣшнія черты прячутся за дымкою отвлеченныхъ понятій, но и это не подготовляетъ насъ къ сознанію новаго ученія. И все-таки, при чтеніи этой характеристики, мы не можемъ забыть реальныхъ, полныхъ чувственной экспрессіи, очертаній блудницы; все-таки мы ждемъ и должны ждать отъ поэта прежняго мастерства въ живописной выразительности.

Но это переходный моментъ драмы; въ пришельцѣ все еще слишкомъ много земнаго—и величественный видъ, и власть, и красота. Онъ былъ нуженъ отчасти для того, чтобы создать картину, отчасти для того, чтобы подготовить послѣдній эффектъ.

Невольно грѣшная жена
Его величіемъ смущена,
И смотритъ робко, взоръ понизивъ;

Но, вспомня свой недавній вызовъ,
Она съ сѣдалища встаетъ,
И станъ свой выпрямивши гибкой,
И смѣло выступивъ впередъ,
Пришельцу съ дерзкою улыбкой
Фіалъ шипящій подаетъ.

Смыслъ этой сцены ясенъ и для глухаго. На любой картинѣ эта поза и этотъ жестъ разскажутъ зрителю смыслъ сцены. Этотъ почти условный жестъ женскаго обольщенія и соблазна и проще и понятнѣе того ученія, о которомъ заговорила блудница. Но нужна была еще одна черта, одинъ послѣдній ударъ кисти, чтобы вполнѣ подготовить грѣшницу къ центральному драматическому эффекту.

Еще смѣялася она,
И пѣна легкая вина
По кольцамъ рукъ ея бѣжала...

И не даромъ лилось это вино; оно внесло легкую черточку безпорядочности и оргіи въ ту область, гдѣ до сихъ поръ все было почти безукоризненно-прилично. Теперь она готова—для картины; знойная и насмѣшливая улыбка обнажила бѣлые зубы, подъ сквозною тканью свѣтится соблазнительное тѣло, по „кольцамъ рукъ“ льется вино, и вся она дышетъ ученіемъ грѣха.

Характеризовать внѣшними чертами противоположное направленіе—дерзость; но она сдѣлана поэтомъ, и мы можемъ остановиться только на поэтическомъ образѣ, не вмѣшивая сюда данныхъ высшаго порядка.

Съ покойнымъ видомъ
Подходитъ къ храминѣ другой.
Въ его смиренномъ выраженьи
Восторга нѣтъ, ни вдохновенья,
Но мысль глубокая легла
На очеркъ дивнаго чела (?).
То не пророка взглядъ орлиный,
Не прелесть ангельской красы,
Дѣлятся на двѣ половины
Его волнистые власы (?);
Поверхъ хитона упадая,
Одѣла риза шерстяная
Простою тканью стройный ростъ (?),

Въ движеньяхъ скроменъ онъ и простъ;
Ложась вкругъ устъ его прекрасныхъ
Слегка раздвоена брада (?),
Такихъ очей благихъ и ясныхъ
Никто не видѣлъ никогда.

Кто это?—Этотъ другой характеризуется у поэта или отрицательными признаками, или такими внѣшними и конкретными, которые въ существѣ дѣла ничего, кромѣ даннаго въ конкретѣ, и не говорятъ и говорить не могутъ. Отчего у пророка волоса не могутъ быть волнистыми и не могутъ дѣлиться на двѣ половины? Что говорятъ шерстяная риза и раздвоенная брада? Въ поэзіи всѣ эти признаки и случайны и совершенно безсодержательны. Но намъ отчасти понятна причина ихъ появленія; это эскизъ для живописца; въ краскахъ и линіяхъ эти признаки заговорятъ, можетъ быть, сильнымъ и колоритнымъ языкомъ, пріобрѣтутъ тотъ возвышенный смыслъ, какого не могло имъ дать слово поэта по непригодности слова къ подобнымъ работамъ.

Чѣмъ могла бы разрѣшиться эта драматическая дилемма? Чего мы можемъ ждать на основаніи тѣхъ данныхъ, которыя мы получили отъ поэта? Что сдѣлаетъ грѣшница? Какъ совершится ея обращеніе? На эти вопросы на почвѣ поэмы отвѣта нѣтъ. Поэтъ разрѣшилъ дилемму чудомъ.

Въ ожиданьи
Сидитъ смущенное собранье,
Тревожно духъ переводя,—
И онъ, въ молчаніи глубокомъ,
Обвелъ сидящихъ тихимъ окомъ,
И въ домъ веселья не входя,
На дерзкой дѣвѣ самохвальной
Остановилъ свой взоръ печальный.

Этотъ взоръ, „какъ лучъ денницы“, разогналъ „тьму“ въ сердцѣ блудницы; онъ открылъ „неправду“ и „ложь“ ея своеобразнаго „ученія“; она сознала какъ грѣхъ то „начало“, которому служила, во всемогущество котораго вѣрила.

И вдругъ въ тиши раздался звонъ
Изъ рукъ упавшаго фіала.

Дилемма разрѣшена; фіалъ,—символъ и эмблема грѣховнаго начала, — выпалъ изъ рукъ и звеня покатился по полу; ученіе блудницы, въ упоръ поставленное противъ инаго ученія, рушилось.

И все-таки мы не знаемъ, что происходило въ сердцѣ блудницы въ эту минуту. Что она вспомнила подъ вліяніемъ этого взгляда? Пронеслись-ли въ ея сознаніи свѣтлыя и чистыя воспоминанія, неимѣющія ничего общаго съ грѣшною жизнью? Вспомнила-ли она пройденныя ступени по лѣстницѣ грѣха, когда, можетъ быть, спускъ бывалъ не всегда легокъ и пріятенъ? Все совершилось внезапно,— къ сожалѣнію, слишкомъ внезапно. Поэтъ еще разъ уклонился отъ того драматизма, въ которомъ слава и сила поэтическаго творчества. Чудо не стало бы менѣе чудеснымъ, если бы оно совершилось не принудительнымъ и властнымъ озареніемъ извнѣ, а тѣмъ давно и незамѣтно тлѣвшимъ огонькомъ, который теплится въ каждомъ живомъ сердцѣ. Удивительнѣе всего то обстоятельство, что истинно и глубоко-человѣчный мотивъ былъ уже данъ поэту, что не было и нужды его искать, ибо онъ каждый разъ указывается въ евангельскомъ разсказѣ, когда дѣло идетъ о грѣшницахъ и блудницахъ. Жены, „ятыя въ прелюбодѣяніи“, презрѣнныя и отверженныя дочери своего народа, изнемогали подъ тяжестью невыносимаго позора, мучительныхъ нравственныхъ страданій. Ихъ создавало то общество, которое за свой грѣхъ платило имъ безпрерывною казнью. Худшая форма жестокости, жестокость лицемѣрія и показнаго изувѣрства, тяготѣла надъ каждою минутою ихъ жизни. Они глубоко сознавали свою грѣховность, но ихъ измученное сердце ожесточалось еще глумленіемъ тѣхъ, кто не хотѣлъ брать на себя отвѣтственности за свои-же дѣянія. И въ этой тьмѣ и имъ загорается свѣтъ, и имъ дается выходъ и оправданіе. Ихъ не отталкиваютъ презрительно ногой, съ ними говорятъ, вѣрятъ еще въ добрые инстинкты ихъ сердца!... И та могучая сила, которая таилась въ глубинѣ и оскорбленнаго, и наболѣвшаго сердца, обновляла организмъ, рвалась на невозможные подвиги и давала миръ разбитому сердцу. Отчего поэтъ не воспользовался этими данными исторіи? Зачѣмъ онъ заставилъ свою блудницу, гордую и властную, убѣжденную во всемогуществѣ своей красоты, стать лицомъ къ лицу, міровоззрѣніемъ къ міровоззрѣнію съ тѣмъ другомъ блудницъ и мытарей, который шелъ снять тяжелое бремя съ усталыхъ плечъ?

*

Рядомъ съ этимъ вопросомъ вполнѣ законно становится и другое недоразумѣніе. Зачѣмъ поэтъ, отступивъ отъ данныхъ исторіи на всемъ пространствѣ поэмы, не перешелъ въ область идеализаціи и вымысла? Онъ создалъ *приличную* блудницу; грязь нескромной профессіи къ ней почти не пристала; только легкая струйка пролитаго вина говоритъ о легкой безпорядочности ея жизни; она не будитъ брезгливаго презрѣнія; мы не удивляемся ея присутствію на пышной трапезѣ среди почетныхъ гостей. Поэтъ заботливо освобождаетъ ее отъ тѣхъ отталкивающихъ и грязныхъ подробностей, которыми обычная жизнь почти всегда награждаетъ прислужницъ порока. Зачѣмъ-же онъ не уничтожилъ самой вульгарной и самой прозаической черты продажнаго разврата—золота? Зачѣмъ онъ поднялъ ее такъ высоко? Зачѣмъ не поднялъ ее выше?

Дѣйствительность была некрасива; формы восточнаго разврата, пестрыя и яркія одежды семитическихъ женщинъ—были ниже его эстетическаго вниманія; въ далекомъ прошломъ онъ искалъ красоты, а не типичности. Надо было одѣть блудницу всѣмъ блескомъ грѣха и соблазна и напоить обольстительный образъ хмѣлемъ чувственности. И онъ принесъ для этого алмазы и сквозныя ткани, далъ въ руки падшей дѣвѣ фіалъ съ шипящимъ виномъ, придалъ нескромный языкъ драпировкѣ дома и складкамъ широкой одежды, показалъ изгибы стана и характерность жеста. Ему нужна была такая женщина, которая могла бы достойно носить всѣ эти черты грѣховной красоты и которая вполнѣ бы ими исчерпывалась. Идеализировать дальше — опасно; тамъ языкъ позы и костюма блѣденъ; тамъ надо показать и нервы прекраснаго тѣла, открыть тайные мотивы вызова, дать почувствовать прошлое. Нивеллирующая норма подобной красоты приподняла будничные факты и пригнула идеальные образы. Середина была угадана вѣрно. Художники, которымъ скучна скромная красота дѣйствительности и недоступны серьезныя задачи искусства, съ большимъ успѣхомъ рисовали красивую женщину съ смуглыми чертами семитическаго типа, слегка закутанную въ сквозныя ткани; въ ея ушахъ серьги, въ рукѣ фіалъ, а сбоку ломится тяжелыми складками дорогая парча. Поэтъ разрѣшилъ трудную задачу популяризаціи красоты въ массѣ; его поэма—кладъ

для издателей иллюстрированныхъ журналовъ, лучшее упражненіе въ декламаціи на клубныхъ и иныхъ сценахъ.

„Въ гр. А. Толстомъ“[1]),—говоритъ г. Л. въ прекрасной статьѣ, посвященной этому поэту, — поражаетъ прежде всего щегольская внѣшность, обиліе средствъ, оборотовъ, формъ, находчивость при разрѣшеніи самыхъ разнообразныхъ задачъ (?), непримѣтность усилія, и, въ связи съ этимъ, постоянная грація и изящество... Самъ онъ, вѣроятно, сознавалъ эту особенность своей натуры, вслѣдствіе чего широко пользовался ею для подражаній и переодѣваній, облекаясь поочередно то въ костюмъ итальянца XII вѣка, то въ доспѣхи русскаго богатыря, то въ черную рясу схимника (?), то, наконецъ (и рѣже всего), въ сюртукъ современнаго публициста. Оказалось, что всѣ костюмы Толстому къ лицу, что во всякомъ изъ нихъ его красивая, породистая, изящная фигура не только является привлекательною, но и производитъ полную иллюзію... Какая же внутренняя жизнь кроется подъ этою протеевски-измѣнчивою одеждою? Какая же собственная, постоянная нота звучитъ и прорывается сквозь это разнообразное попури чужихъ, мастерски-усвоенныхъ мотивовъ?“ Въ конечномъ выводѣ г. Л. приходитъ къ тому выводу, что гр. А. Толстой—романтикъ.

„Романтизмъ, во-первыхъ, смотритъ на народную старину не свысока, а съ любовью и благоговѣніемъ; во-вторыхъ, старается, чтобы эта старина говорила у него не нашимъ языкомъ, а своимъ собственнымъ. У нѣкоторыхъ романтиковъ это погруженіе въ прошлое достигло того, что не только слова и конструкціи, но даже мысли, обличающія современное происхожденіе, носящія печать современной культуры, были изгнаны. Мѣстный колоритъ оказался чрезвычайно пикантнымъ и нарядномъ украшеніемъ. Тогда набросились на мѣстный колоритъ: не довольствуясь своею родною стариной, стали искать всего экзотическаго, мотивовъ испанскихъ, итальянскихъ, новогреческихъ, сербскихъ, арабскихъ, персидскихъ и индійскихъ. Это *виртуозная* сторона дѣла романтизма и именно эта сторона у Толстаго играетъ очень важную роль. Нѣмецкіе и фран-

---

[1]) Литература и жизнь. Голосъ. 1876 г. № 130 и 131.

цузскіе романтики, такъ же, какъ и Толстой, хотя не всегда съ равной удачей, поддѣлывались подъ ладъ различныхъ временъ и народовъ и, вмѣсто классической лиры, брянцали на всевозможныхъ лютняхъ, гитарахъ, мандолинахъ, ребеккахъ и бандурахъ".

Итакъ, два вывода — поэтъ въ своихъ герояхъ рисовалъ себя и къ родной сторонѣ относился съ благоговѣніемъ. Намъ кажется, что эти двѣ черты поэтической техники почти никогда не живутъ въ ладу между собою; кто въ старинѣ видитъ только себя, тотъ, конечно, и мало знаетъ, и мало любитъ старину. Но дѣло не въ этомъ; допустимъ, что подобное явленіе возможно. Можно-ли приписать эти свойства Толстому? Относился-ли „съ любовью и даже благоговѣніемъ" гр. А. Толстой къ родной старинѣ? Говорятъ-ли въ его пересказѣ наши былины своимъ языкомъ?

Шопенгауэръ помогаетъ намъ разъяснить и второй вопросъ. „Великіе поэты, — говоритъ онъ, — цѣликомъ превращаются въ каждаго изъ своихъ дѣйствующихъ лицъ и говорятъ изъ нихъ, какъ чревовѣщатели; съ одинаковою правдою и естественностью они говорятъ и за героя и за неопытную молодую дѣвушку; — таковы Шекспиръ и Гете. Поэты втораго ранга вмѣсто главныхъ дѣйствующихъ лицъ изображаютъ себя; таковъ Байронъ; второстепенныя лица часто остаются у нихъ совершенно безжизненными, какъ безжизненны у посредственностей и главныя дѣйствующія лица" [1]. Намъ кажется, что Шопенгауэръ пропустилъ еще одинъ типъ поэтовъ, дѣйствительно стоящихъ внѣ табели о рангахъ; для этихъ поэтовъ ихъ герои почти чужіе люди; правда, поэтъ знакомъ съ ними, изучилъ ихъ манеру говорить, носить костюмъ и держать себя въ обществѣ; но между ними никогда не было интимности, никогда въ задушевной бесѣдѣ они не обмѣнялись взаимными признаніями, не подѣлились своими радостями и скорбями. Къ какому же разряду относится гр. А. Толстой?

Кто у поэта „Садко"? Развѣ это гусляръ, который нашелъ свое счастье на берегу Ильмень-озера? Развѣ это предпріимчивый новгородскій гость, поддерживающій сношенія съ поморянами, удалыми предшественниками Ганзы. Нѣтъ, это не гусляръ, не купецъ и не новгородецъ. Для того, чтобы своеобразное отношеніе гр. Тол-

[1]) Die Welt. II. 496

стаго къ историческимъ даннымъ былины и къ ея народной основѣ было замѣтнѣе, поставимъ его историческую былину рядомъ съ „Садко" Сурикова Купеческая складка Садко у Сурикова удержана.

Распахнувъ шубу мѣха куньяго,
Разъ идетъ Садко по Новгороду;
Входитъ на площадь онъ торговую,
Сталъ на площади, гладитъ бороду.
Заломивъ шапку соболиную,
Предъ купцами онъ похваляется...

Сохранена у Сурикова и характерная сцена метанья жеребьевъ; крѣпко не хотѣлось богатому гостю идти на поклонъ къ морскому царю, да не приходилось спорить съ судьбою; но въ критическія минуты въ немъ проснулся старый гусляръ.

На дубовой доскѣ посадили его,
И на синее море спустили;
Не взялъ Садко съ собою добра ничего,
Съ нимъ одни его гусельки были.

Вотъ и подводный дворецъ.

На морской глубинѣ, въ свѣтломъ царскомъ дворцѣ
Ходятъ рыбы-киты и дельфины
И сѣдые усы у царя на лицѣ
Очищаютъ отъ грязи и тины.
Съ неба солнца лучи свѣтятъ въ царскій дворецъ,
Зажигаютъ огни-изумруды;
Вотъ въ палаты царя входитъ Садко-купецъ,
За плечомъ у него звонкогуды.

Всѣ характерные штрихи былины показались гр. Толстому ненужными; въ Садкѣ ему дорого было только то, что это земное существо, привыкшее жить на сушѣ, которому поэтому на морскомъ днѣ прежде всего слишкомъ мокро. Сравнительной параллели между влажнымъ и сухимъ изъ 53 куплетовъ толстовской былины отдано 23. Конечно, мотивъ вполнѣ реальный; но, такъ какъ это единственный мотивъ почти всей первой половины былины, то реальности, по нашему мнѣнію, принесена слишкомъ богатая жертва.

...Царь, улыбаясь, ему говоритъ:
—Садко, мое милое чадо,
Повѣдай, зачѣмъ такъ печаленъ твой видъ?
Скажи мнѣ, чего тебѣ надо?

Кутья-ли съ шафраномъ моя не вкусна?
Блины съ инбиремъ не жирны-ли?
А-ль въ чемъ непривѣтна царица-жена?
А-ль дочери чѣмъ досадили?

Что сталось съ подводнымъ царемъ? Откуда это радушіе и хлѣбосольство? Онъ-ли требовалъ себѣ данью головы? Его-ли призывъ смутилъ сердца отважныхъ мореходовъ? Изъ подлинной былины мы знаемъ, что морской царь былъ золъ и коваренъ; нужно было вмѣшательство св. Николы, чтобы спасти отъ его лукавства и жестокости христіанскую душу. Ужели теперь передъ нами нечистая сила? По тону и по содержанію рѣчи это скорѣе мужиковатый и добродушный балагуръ, который обращается за панибрата съ своимъ гостемъ. И Садко нисколько не обезкураженъ. Съ полу-шутливою и развязною почтительностью онъ отвѣчаетъ владыкѣ водъ:

— Ты гой еси, царь-государь водяной,
Морское пресвѣтлое чудо!..

и по титулѣ критикуетъ подводные порядки, съ восторгомъ вспоминая сухія впечатлѣнія земной жизни.

— Садко, мое чадо, городишь ты вздоръ,
Земля нестерпима отъ зною,
Я въ этомъ сошлюся на цѣлый мой дворъ—
Всегда онъ согласенъ со мною.
Мой теремъ есть моря великаго пупъ,
Твой жеребій, стало быть, свѣтелъ;
А ты непонятливъ, несвѣдущъ и глупъ,
Я это давно ужъ замѣтилъ,
Ты въ думѣ пригоденъ моей засѣдать,
Твою возвеличу я долю,
И санъ водянаго совѣтника дать
Тебѣ непремѣнно изволю!

Морской царь—острить. Но за его балаганнымъ шутовствомъ скрывается серьезная сатира, лежащая въ основѣ многихъ „историческихъ балладъ" гр. Толстаго. „Ты непонятливъ, несвѣдущъ и глупъ и поэтому пригоденъ засѣдать въ моей думѣ". Правда, едва-ли старые новгородцы разсмѣялись бы при этой шуткѣ; олонецкіе сказатели былинъ не поняли бы этой ироніи. Вся соль сарказма, весь комизмъ положенія понятны только въ устахъ самого поэта,—

зато слишкомъ понятны. „Водяные совѣтники"—любимая тема шутки и серьезности поэта. Статскій совѣтникъ Поповъ на пріемѣ у министра,—Станиславъ на шею вожакамъ-демагогамъ, остроумно предложенный „Ладой въ мурмолкѣ червленой",—Іоаннъ Дамаскинъ, покидающій высокій административный постъ ради пустыни,—дьякъ у приказныхъ воротъ,—все это аккорды одной мелодіи. Недаромъ поэтъ взываетъ—

Ой, кабы приказныхъ по боку, да къ чорту!

И ко многимъ сторонамъ нашей старо-русской жизни поэтъ подошелъ съ мѣркою чиновничьей безтолковщины, посмотрѣлъ на нихъ сквозь призму московской ябеды. На зло презрѣнной бюрократіи онъ сталъ пѣвцомъ кіевскихъ дружинниковъ и новгородскаго колокола. Положительныя черты общественнаго и государственнаго уклада въ великокняжескомъ Кіевѣ ускользнули отъ его вниманія. Въ дружинной и вѣчевой старинѣ плѣняли его воображеніе больше всего люди артистической складки,—то пѣвцы, какъ Алеша Поповичъ,—то кіевскіе донъ-жуаны, какъ Дюкъ Степанычъ и Чурила Пленковичъ,—то лихіе танцоры, какъ Потокъ-богатырь.

Правда, онъ пускаетъ вмѣстѣ съ Добрынею богатыремъ стрѣлу въ змѣя Тугарина, приплывшаго отъ Чернаго моря; правда, вмѣстѣ съ княземъ Владиміромъ онъ пьетъ

...За варяговъ, за дѣдовъ лихихъ,
Кѣмъ русская сила подъята,
Кѣмъ славенъ нашъ Кіевъ, кѣмъ грекъ пріутихъ,
За синее море, которое ихъ
Шумя, принесло отъ заката?..

Но всѣ эти Гаральды-саксонцы, Гаральды-варяги, Гаральды-морскіе разбойники, всѣ отзвуки поморской славы, какъ Боривой и Ругевитъ,—случайные гости поэта, а не его политическія друзья и единомышленники. Сквозь намеки дружиннаго эпоса рѣжутъ глазъ парчи и аксамиты Византіи, корсунскія накидки и иконы мусійскаго дѣла на золотомъ фонѣ. Пѣвецъ кіевской дружины и новгородскаго вѣча, поэтъ бережно принесъ на Русь тяжелую парчу и драгоцѣнную безвкусицу византійской торжественности, и сдѣлалъ это только потому, что самъ любовался блестящей и длинной одеждой, драгоцѣнными камнями оплечій и діадемами изъ цвѣтныхъ

камней. Прибавимъ къ этому, что онъ съ гордостью везетъ на лодкахъ Владиміра конныхъ чудищъ Коринѳа, одинаково чуждыхъ и аскетическому строю византійской религіозности и деревяннымъ богамъ языческаго славянства. Изъ той смутной эпохи, когда вокругъ Краснаго Солнышка тѣснились самые разнородные элементы, поэтъ совершенно случайно беретъ и „здравое русское вѣче" и „дѣдовъ лихихъ" и „чуръ по уставу крестите". Что онъ собственно любилъ въ этой эпохѣ, мы еще увидимъ; но отчего онъ такъ охотно бралъ сюжеты изъ этой жизни, понятно; въ Кіевѣ онъ не находилъ ненавистныхъ ему приказныхъ. Насколько былъ живучъ этотъ мотивъ у поэта—лучшее доказательство Садко. Ужъ въ этой-то былинѣ анти-бюрократическій юморъ совсѣмъ некстати. Если поэтъ хоть сколько-нибудь серьезно относился къ даннымъ былины, онъ обмолвился неумѣстнымъ и неловкимъ словомъ; если онъ рисовалъ каррикатуру, онъ не попалъ въ цѣль: не надъ новгородцемъ шутить „водяными совѣтниками".

Въ отвѣтъ на странную шутку водяного царя Садко снова затянулъ свою безконечную сказку о сухомъ и мокромъ. *Совершенно случайно* онъ упоминаетъ о псѣ, котораго онъ хотѣлъ-бы цѣловать „и въ очи, и въ темя, и въ морду". Этого было вполнѣ достаточно для того, чтобы водяной царь перешелъ къ сватовству:

Зачѣмъ тебѣ грязнаго пса цѣловать?
На то мои дочки пригоднѣй?

Въ подлинной былинѣ сватовство стоитъ *послѣ* неистовой пляски царя, какъ послѣдняя попытка удержать подъ водою новгородскаго гусляра; тамъ этому моменту приданъ съ одной стороны трогательный и христіанскій оттѣнокъ, а съ другой какое-то таинственное значеніе по языческой миѳологіи; все это вноситъ въ былину строго-опредѣленный и вполнѣ понятный смыслъ. Зачѣмъ-же понадобилась поэту эта перестановка? Что онъ выигралъ ею? Ничего; онъ только лишилъ себя возможности просто и естественно перейти къ центральному событію былины—пляскѣ.

О свадьбѣ твоей потолкуемъ ужо,
Теперь-же сыграй плясовую...

Какъ-же ведется сватовство?

Воистину, чѣмъ-бы ты имъ не женихъ?
Я вижу, *хоть въ усъ и не дую*,
Пошла за тебя бы любая изъ нихъ—
Бери-жъ себѣ въ жены любую!

Если поэтъ имѣлъ въ виду упростить водяного царя до взбалмошнаго самодура, дѣйствующаго зря и болтающаго пустяки, онъ достигъ своей цѣли. Къ сожалѣнію, въ данную минуту подъ его руками ломался любимый мотивъ народной поэзіи; соблазнъ жениться на царевнѣ—великій соблазнъ для сказочныхъ искателей приключеній; царевны красивы, а ихъ отцы — жестоки и злы. Сколько богатырей и витязей погибало въ сказкахъ ради такихъ царевенъ! Смыслъ подобнаго искушенія такъ простъ и глубокъ, что народное творчество всегда охотно вплетало его въ свои фабулы. Что-же осталось отъ этого мотива здѣсь? Ничего. Песъ Садко навелъ царя на мысль объ его дочеряхъ? Зачѣмъ ему *нужно* женить гусляра? Только потому, что онъ „чѣмъ-бы" не женихъ? Да кто это, царь былины, или шальной купецъ изъ Островскаго?

—Ты гой еси, царь-государь водяной,
Морское, пресвѣтлое чудо!
Боюся отъ брака съ такою женой
Не вышло-бъ душѣ моей худо.

Резонъ благочестивый! Въ подлинникѣ религіозность гусляра пріурочена не къ этому моменту. Поэтъ ни однимъ словомъ еще не обмолвился, что мы имѣемъ дѣло съ злой, нечистой силой. Откуда-же эта боязнь Садки за свою душу? И убѣдителенъ-ли такой резонъ для водяного? Удобно-ли пускаться въ благочестивыя препирательства съ пресвѣтлымъ чудомъ? Эта щепетильность на морскомъ днѣ, въ теремѣ нечистой силы, куда Садко и явился жертвою, во всѣхъ отношеніяхъ неправдоподобна. Неумѣстность такого мотива для отказа отъ лестнаго предложенія значительно оттѣняется еще и тѣмъ, что рядомъ съ нимъ стоитъ другое, слишкомъ яркое и до ненужности откровенное возраженіе противъ подобнаго брака.

Не спорю, онѣ у тебя хороши,
И цвѣтъ ихъ очей изумрудный,
Но только колючи онѣ какъ ерши,
Намъ было-бъ сожительство трудно.

Реально и выпукло. Простъ царь морской, когда хочетъ сбыть такой сомнительный товаръ смѣтливому новгородцу. Съ новгородскою простотой и цинизмомъ и отвѣчаетъ изворотливый женихъ.

Этотъ эпизодъ у Сурикова обработанъ гораздо ближе къ подлинному тексту былины. Садко оборвалъ струны. Царь въ гнѣвѣ, но онъ не забылъ своей главной цѣли—погубить христіанскую душу.

Дѣлать нечего, вижу вина не твоя,
А хотѣлось еще поплясать бы,
Ужъ утѣшилъ бы всѣхъ своей пляскою я,
А особенно въ день твоей свадьбы,
За игру твою, Садко, хочу наградить,
За большую услугу такую
Я хочу тебя, Садко, на дочкѣ женить,
Изъ царевенъ облюбишь какую.

Сватовство ведется иначе. Садкѣ труднѣе отказаться отъ водяной жены. Отказа отъ него и не ждутъ, а предлагаютъ только выборъ, да и выборъ-то только для вида: всѣ дочки на одну стать. Положеніе настолько критическое, что спасти изъ него можетъ только сверхъестественное вмѣшательство, таинственное и магическое средство, способное разрушить коварные замыслы нечистой силы. Надо не переспорить, а перехитрить свата.

— Нѣтъ ужъ, батюшка-царь, не изволь награждать,—
Награжденье твое—мнѣ кручина,
Мнѣ царевна морская женой не подстать,—
Я простой новгородскій людина.
Для простаго людина мнѣ честь велика—
Взять женою царевну морскую.
Подопью иногда, разудится рука—
Ни за что твою дочку отдую...
Царь, мнѣ надо жену вотъ такую-бы взять,
Чтобы съ ногъ сапоги мнѣ снимала,
Какъ побью иногда, чтобы стала молчать,
Говорить предо мпой не дерзала.

Дока на доку нашелъ. Предложеніе отклонено очень дипломатично. Сердиться морскому царю не на что: женихъ самъ кается въ своей простотѣ и русскихъ замашкахъ. Но это не циничный мужикъ, который грубитъ и говоритъ дерзости своему царственному хозяину.

Даже самъ благодушный и необидчивый царь Толстаго наконецъ разсердился на гостя.

Садко, мое чадо, ужъ очень ты грубъ —

догадался и онъ, далеко не блиставшій утонченностью и изяществомъ рѣчи и манеръ. Посуливъ своему гостю пинка, царь чувствуетъ веселье „въ утробѣ“ и свѣжесть на печени. Что его обрадовало—неизвѣстно, но только онъ хочетъ плясать. Неизвѣстно, почему изъ всѣхъ забавъ въ данную минуту онъ остановился именно на танцахъ. Но на этотъ разъ и Садко не осмѣлился схватиться съ нимъ зубъ-за-зубъ и заигралъ „плясовую“. Какъ-же играетъ знаменитый гусляръ? „Ударилъ Садко по струнамъ трепака (?), самъ къ чорту шлетъ царскую ласку“, „съ досады быстрѣй онъ играетъ“, „частитъ“, „играетъ шибче, осерча, сжавъ зубы и нахмуря брови“, „злится, дергаетъ струны съ плеча“, „отчаяннѣй бьетъ пятернями“. Вотъ и все. А гусли когда-то сослужили ему добрую службу! Ими онъ нажилъ себѣ богатство; ими-же плѣнилъ и водянаго царя. По всему ходу былины игра Садки одинъ изъ самыхъ существенныхъ моментовъ фабулы. У Сурикова онъ играетъ такъ:

Садко руку отвелъ—замираетъ струна,
Звуки тихіе чуть издавая;
Надъ морской глубиной улеглася волна,
Передъ солнцемъ горя и сверкая.
Точно муха, кружась, зацѣпляетъ струну,
Точно мошки, жужжа, гдѣ-то вьются,
Точно капли дождя тихо бьютъ о волну,
Звуки стройные, чудные льются.
Точно кто-то рыдая, глубоко скорбитъ
О потерянномъ счастьѣ когда-то,
Точно тихая рѣчь чья-то грустно звучитъ
О погибшей любви безъ возврата.
И подъ звуки игры у морскаго царя
Голова наклонилась сѣдая;
Хороша, какъ поутру на небѣ заря,
Загрустилась царица морская.
Ей припомнился Новгородъ вольный, родной,
Ея дѣвичья вышка-свѣтлица,
Что стояла надъ Волховомъ, быстрой рѣкой,
И рыдаетъ морская царица.

Загубилъ ея вѣкъ—золотые деньки
Сынъ боярскій, свѣнчавшись съ другою;
Она бросилась въ Волховъ-рѣку отъ тоски,
Да и стала царицей морскою.
И придворные всѣ, ротъ разинувъ, ревутъ,
Точно горе какое стряслося,
И изъ рыбьихъ ихъ глазъ слезы льются, текутъ:
Всласть впервой имъ поплакать пришлося.
Садко дернулъ плечомъ и кудрями тряхнулъ—
И забѣгали пальцы быстрѣе,
И отъ струнъ побѣжалъ одуряющій гулъ,
Звуки льются живѣй и живѣе.
Точно дождикъ шумитъ, точно скачетъ волна,
Ударяясь о берегъ скалистый,
Зазвенѣла морская кругомъ глубина,
Понеслись гоготанье и свисты.
Ошалѣлъ царь морской...

Да, это волшебныя гусли. Онѣ подняли бурю въ душѣ царя и— море заходило. Царь не хотѣлъ плясать во что бы то ни стало; онъ только подчинился чарамъ музыки. Толстой не слушалъ этихъ гуслей; онъ во всѣ глаза смотрѣлъ на „трепакъ" водянаго царя, а для этого бѣшенаго танца музыка была, конечно, дѣломъ почти второстепеннымъ.

...Царь, ухмыляясь, уперся въ бока,
Готовится, дрыгая, въ пляску.
Сперва лишь на мѣстѣ поводитъ усомъ,
Щетинистой бровью моргаетъ;
Но вотъ запыхтѣлъ и надулся какъ сомъ,
Все болѣ его разбираетъ.
Похаживать началъ, плечьми шевеля,
Подпрыгивать мимо царицы,
Да вдругъ какъ пойдетъ выводить *вензеля*,
Такъ всѣ затряслись половицы [1]).
Пустился навывертъ пятами мѣсить,
Закидывать ногу за ногу.
Откуда взалася, подумаешь, прыть!
Глядѣть *индо* страшно, *ей-богу*.
Бояре въ испугѣ ползутъ *окарачь*,
Царица присѣла *ажъ* на-полъ,

[1]) Половицы—въ хрустальномъ дворцѣ, подъ водою!

Пищатъ *инъ* царевны, а царь себѣ вскачь
Знай *чешетъ* ногами *оба-полъ*.
То, выпятя грудь, на придворныхъ онъ *претъ*,
То, скорчившись, пятится бокомъ,
Ломаетъ *колѣнца* и взадъ и впередъ,
Валяетъ загребомъ и скокомъ.
Вприсядку понесъ его *чортъ* ходуномъ,
Онъ *фыркаетъ*, *пышетъ* и дуетъ...

Поэтъ глазами любителя слѣдитъ за „вензелями" и „колѣнцами" трепака.—И въ настоящей былинѣ пляска водянаго царя поставлена въ связь съ бурей на морѣ; но поэтъ идетъ дальше и постарался провести полную аналогію между сложностью „вывертовъ" и силою волненія. Царь началъ „выводить вензеля", и въ его хрустальномъ дворцѣ затряслись половицы (это-то бываетъ почти всегда, когда пляшетъ подвыпившій мужикъ на живыхъ половицахъ своей избы). Онъ „мѣситъ пятами" и „закидываетъ ногу за ногу", и присутствующими овладѣваетъ ужасъ. Его „колѣнца выходятъ круче", и въ теремѣ становится темно, тучи собираются надъ моремъ. Онъ пустился „вприсядку", и „отъ подстѣнья" пошли пузыри, домъ зашатался, море заревѣло и корабли пошли ко дну. Ужасный „трепакъ"! Отъ его размашистости

дальними грянулъ раскатами громъ,
Сверкнуло въ пучинномъ просторѣ,
И огненнымъ свѣтомъ зардѣла кругомъ
Глубокая *пра-зеленъ* моря.

Но если всмотрѣться въ колѣнца трепака, пляска водянаго царя, въ сущности не имѣетъ въ себѣ ничего опаснаго и таинственнаго. Вензеля, колѣнца, присядка—все это можно видѣть въ любой деревнѣ и тамъ все это обходится вполнѣ благополучно. Все фантастическое и отъ личности, и отъ пляски водянаго царя отнято, а стихійныя послѣдствія пляски сохранены. Причины только забавны (въ комъ возбудитъ опасенія трепакъ?), и результаты слишкомъ серьезны (гибнутъ пловцы съ кораблями).

Чѣмъ-же разрѣшается трагическое положеніе? Въ подлинномъ текстѣ и у Сурикова въ дѣло вмѣшивается св. Никола.

— Перестань на звончатыхъ ты гусляхъ играть,—
Говоритъ ему старецъ сурово:

Нечестно православной душѣ потѣшать,
Непригоже—царя водянаго.

У Толстаго развязка происходитъ совершенно неожиданно. Мы все видѣли, что Садко сердится, сжимаетъ зубы, хмуритъ брови и всячески хочетъ досадить подводному плясуну. И вдругъ, ни съ того, ни съ сего, „въ немъ сердце исполнилось жали“.

Споткнувшись на мѣстѣ, сталъ царь водяной,
Ногою подъятой болтая.

Этою живою картиною и завершается подводная драма. Получивъ „чешуйнымъ плесомъ“ (а это украшеніе плясать царю не мѣшало?) хорошаго раза „въ потылицу“, Садко „кубаремъ“ вылетѣлъ въ Новгородъ. Но новгородскіе гости не повѣрили его разсказу; онъ слишкомъ уже быстро летѣлъ съ морскаго дна и не захватилъ съ собою „сорокъ бочекъ казны—награжденье царя водянаго“, чѣмъ дарила его подлинная былина; будь съ нимъ этотъ подарокъ, новгородскіе купцы открыли бы ему больше кредита. Только зачѣмъ эта страничка? Не хочетъ-ли заключительными куплетами гр. А. Толстой объяснить происхожденіе легенды о Садкѣ? Не думаетъ-ли онъ, что эта жизненная былина новгородскаго цикла сложилась изъ фантастической болтовни присяжнаго гусляра за пьянымъ столомъ?

Подведемъ итоги. Изъ старинной былины поэтъ беретъ: 1) Мокрое подводное царство въ плотивоположность сухой землѣ (23 куплета); 2) сватовство (7 куплетовъ); 3) подводный трепакъ съ его неожиданнымъ финаломъ (18 куплетовъ), и 4) возвращеніе Садко въ Новгородъ (5 куплетовъ). Какъ-же связаны эти обрывки искалѣченной былины? 1) „На кую ты стать о псѣ вспоминаешь?“; 2) „Потолкуемъ ужо, теперь-же сыграй“, и 3) хватилъ „въ потылицу“. Нельзя сказать, чтобы связующія нити были крѣпки. Такъ любители анекдотовъ, по одному случайному слову припоминая новый перлъ юмора, связываютъ его традиціоннымъ—„а то вотъ еще“.

Что-же сталось съ былиной? Вдохновился-ли поэтъ „любовью и благоговѣніемъ“ къ старинѣ? Увлекся-ли онъ „мѣстнымъ колоритомъ“? Говоритъ-ли у него старина своимъ языкомъ? Да, „вящіе уличане“, „степенный посадникъ“, „тысяцкій“, „кончанскіе старосты“, „Балты“, „веницейскій стаканъ“, „бранная скатерть“,

„кутья съ шафраномъ“, „блины съ имбиремъ“—все это слова старины. И рядомъ съ ними—„вензеля“, „трепакъ“, „ей-богу“, „вприсядку понесъ чортъ ходуномъ“ и въ особенности—„водяные совѣтники“. Невольно напрашивается догадка, что это каррикатура. Но въ подлинной былинѣ нѣтъ ничего достойнаго вышучиванья, а осмѣивать свои собственные образы по меньшей мѣрѣ странно; да въ каррикатурѣ не могло бы быть и порывовъ личнаго лиризма поэта въ родѣ „сверкающей празелени“.

Что-же значитъ этотъ поэтическій ребусъ? Зачѣмъ все фантастическое въ поэмѣ сведено къ вульгарной реальности? Зачѣмъ отброшено все новгородское въ Садкѣ и все подводное и царственное во владыкѣ водъ? Не попытка-ли это указать мужицкой поэзіи ея истинное мѣсто?

Въ манерѣ творчества замѣтны почти тѣ-же пріемы, которые мы видѣли и въ „Грѣшницѣ“; все показывается глазу; драматизмъ изгоняется; мѣстный колоритъ замѣняется чѣмъ-то другимъ. Но велико и различіе; тамъ мы видѣли, какъ создается красивое, здѣсь—забавное, не комическое, не сатирическое, а только забавное; тамъ поэтъ боялся сложности идеальнаго типа и скромности будничной обстановки, здѣсь онъ беретъ экспрессіею реализма. И его былина гораздо популярнѣе, чѣмъ „Садко“ Сурикова.

Надъ древними подъемлясь дубами,
Онъ островъ нашъ отъ недруговъ стерегъ,
Въ войну и миръ равно честимый нами,
Онъ зорко вкругъ глядѣлъ семью главами,
Нашъ Ругевитъ, непобѣдимый богъ.
Курился дымъ ему отъ благовоній,
Его алтарь былъ зеленью обвитъ,
И много разъ, на кучахъ вражьихъ броней,
У ногъ своихъ закланныхъ видѣлъ Доней
Нашъ грозный богъ, нашъ славный Ругевитъ.
Въ годину бурь, крушенья избѣгая,
Шли корабли подъ сѣнь его меча;
Онъ для своихъ защита былъ святая,
И ласточекъ довѣрчивая стая
Въ его брадахъ гнѣздилась, щебеча.
И мнили мы: жрецы твердятъ не даромъ,

Что если врагъ попретъ его порогъ,
Онъ оживетъ и вспыхнетъ взоръ пожаромъ,
И семь мечей подниметъ въ гнѣвѣ яромъ
Нашъ Ругевитъ, нашъ оскорбленный богъ.

Да, это Ругевитъ, суровый богъ поморскаго славянства; это говоритъ вѣрующій ругичанинъ. Нѣтъ ни одной черты, которая не соотвѣтствовала бы идеѣ величія и силы. Семь головъ, семь бородъ и семь мечей Ругевита мыслятся здѣсь не такъ, какъ они могли бы отразиться въ сознаніи невѣрующаго иноземца. Богъ-покровитель, богъ-геній вмѣщаетъ въ себѣ всю полноту мощи, величія и славы своего народа. Онъ, непобѣдимый, зорко глядитъ кругомъ и стережетъ свой любимый островъ отъ недруговъ. Онъ, грозный и славный, освящаетъ и торжествуетъ тріумфы своего народа въ дни удачи и побѣды надъ датчанами, когда ему приносятся человѣческія жертвы. Онъ, могучій и ласковый, даетъ пріютъ и защиту всѣмъ, ему близкимъ. Но онъ ревнивъ; онъ не перенесетъ оскорбленія. Это суровый богъ суроваго народа, Это не Перунъ изъ кіевскаго или новгородскаго лѣса; тѣ дубы были срублены не задолго до появленія христіанства. Языческая Русь мало пролила крови на жертвенникахъ своихъ боговъ. Спокойная жизнь на родномъ привольѣ не торопила ихъ съ созданіемъ національнаго бога; враждебные кочевники не представляли такой грозной силы, противъ которой было бы необходимо ополчиться всѣмъ славянскимъ племенамъ Руси и слиться въ одно политическое цѣлое. Поэтому и культъ молодыхъ боговъ былъ еще простъ и несложенъ. Не то было на балтійскомъ побережьѣ. Изъ года въ годъ враги-христіане и датчане, и саксы, и франки — тѣснили славянскія поселенія. Не выпуская изъ рукъ топора, отбивался отъ иноземнаго насилія передовой постъ славянства. —Этотъ отростокъ нашего племени и выросъ и умеръ на берегу моря. На дубовыхъ ладьяхъ предпринимались далекіе походы, достойные скандинавскихъ викинговъ. То купцы, то пираты—поморяне жили тревожною жизнью. Недаромъ одна изъ вѣтвей этого племени носила названіе Лютичей; свирѣпость и жестокость были самыми замѣтными чертами народнаго характера. Тѣснимые отовсюду, поморцы сплотились вокругъ своихъ боговъ и на островѣ Руѣ или Ругѣ возникъ политическій и религіозный центръ поморскаго

единства. „На островѣ томъ живали люди идолопоклонники, Рены (Раны) или Рутены, имянуемые люты, жестоки къ бою, противъ христіанъ воевали жестоко, за идоловъ своихъ стояли. Тѣ Рутены отъ жестокосердія великаго едва познали послѣ всѣхъ христіанскую вѣру“ [1]).

Первый аккордъ—данъ; богъ народа все еще живъ и силенъ вѣрою своего народа. Пусть настаетъ пора испытанія; мы уже знаемъ, что врагъ не легко перейдетъ порогъ божницы. И вотъ къ острову близятся „вѣтрила“ враговъ,—старыхъ враговъ, съ которыми не разъ мѣнялись ударами Раны.

...Заря едва всходила,
Нежданныя къ намъ близились вѣтрила...

Съ высокаго берега издалека видѣнъ рядъ парусовъ, слегка облитыхъ свѣтомъ загорающейся зари. Для посторонняго зрителя это была, можетъ быть, чудная картина, которою стоило полюбоваться. Но для ругичанина это были не просто „вѣтрила“, а знакомый ненавистный парусъ. Какъ дрогнули его брови, какъ крѣпко сжала его рука рукоятку топора при этомъ зрѣлищѣ! Какое подавленное проклятіе, какая угроза соскользнула съ его губъ!—Но спросимъ его, кто этотъ нежданный гость Руги?

То русскаго шелъ правнукъ Мономаха,
Владиміръ шелъ въ челѣ своихъ дружинъ,
На Ругичанъ онъ первый шелъ безъ страха,
Король Владиміръ, правнукъ Мономаха,
Варяговъ князь и Доней властелинъ.

Зачѣмъ это онъ отвѣчаетъ такимъ великолѣпнымъ титуломъ? Зачѣмъ такъ настойчиво останавливаетъ вниманіе на славной генеалогіи „правнука Мономаха“? Зачѣмъ онъ отмѣчаетъ, что „варяговъ князь“ первый идетъ на Ругу, „безъ страха“? Неужели среди постоянныхъ схватокъ не создалось презрительной клички для вождя ненавистныхъ Доней? Неужели походъ на Ругу только „безстрашіе“, а не оскорбительная дерзость, съ которою сведутъ счеты поморскіе топоры? Но въ душѣ сына Руги нѣтъ гнѣва и мести, въ его разсказѣ дерзкій пришлецъ уже встаетъ въ обаяніи силы и славы;

[1]) Изъ «Космографіи», приписываемой Герарду Меркатору. † 1594 г.

*

довольно одного восторженнаго разсказа о его прибытіи, чтобы предсказать ему полную побѣду. Да, ругичанинъ говоритъ о немъ *съ тѣмъ же* восхищеніемъ, съ какимъ незадолго предъ этимъ говорилъ о Ругевитѣ. И все-таки жители Руги встрѣтили Владиміра мечами. Это исторически-вѣрная черта ругичанъ; они вѣрили въ семь мечей своего бога, но не оставляли въ покоѣ и своихъ топоровъ; они были люты,—по характеристикѣ лѣтописцевъ. Какой же былъ бой въ центрѣ Поморья, въ святилищѣ окрестнаго славянства, близъ божницы Ругевита? Долго они отбивали врага, загораживая дорогу къ своему богу? Стѣснились-ли наконецъ они около воротъ божницы и только по ихъ трупамъ вошелъ во святилище побѣдитель?

Разсказчикъ не передаетъ подробностей битвы. „Мы *помнимъ* (?), что мы не устояли"—сухо и лаконично сообщаетъ онъ объ исходѣ битвы. Развѣ дѣйствитетьно нечѣмъ было и вспомнить эту битву? А больно били датскіе мечи? Или для воина было все равно, разбитъ Яромиръ или Владиміръ?

Мы помнимъ день, гдѣ наши боги пали,
И затрещалъ подъ звономъ вражьей стали,
И рухнулся на землю Ругевитъ.

Эти удары вражьей стали не отдавались въ сердцахъ ругичанъ? Благоговѣйный ужасъ и скорбь не охватили ихъ, когда врагъ переступилъ священный порогъ? Не ждали они чуда? Не видѣли они таинственныхъ примѣтъ въ томъ, что не было чудеснымъ только для невѣрующихъ доней? Разсказчикъ молча и зорко наблюдаетъ событія, прислушивается къ ударамъ стали по дереву и замѣчаетъ, что Ругевитъ *рухнулся* на землю. Но кичливые дони не ограничились этимъ; они нанесли еще позорное оскорбленіе богу побѣжденнаго народа.

Четырнадцать воловъ, привычныхъ къ плугу,
Дубовый вѣсъ едва стащить могли;
Рога склонивъ, дымяся отъ натугу,
Подъ свистъ бичей они его по лугу
При громкихъ крикахъ доней *волокли.*

Ругевитъ превратился въ простой дубъ, это уже не богъ, это „вѣсъ". На него обращено гораздо меньше вниманія, чѣмъ на тѣхъ воловъ, которые его „волокли" и „тащили".

И на него взошедъ, съ крестомъ въ десницѣ,
Держась за свой, вонзенный въ бога мечъ,
Епископъ Свенъ, какъ вождь на колесницѣ,
Такъ отъ воротъ разрушенной божницы
До волнъ морскихъ себя заставилъ влечь.

Какъ могъ ругичанинъ отмѣтить красоту и характерность фигуры епископа съ крестомъ въ „десницѣ"? Какъ могъ онъ такъ лестно сравнить его съ вождемъ? Почему онъ мыслитъ вождя „на колесницѣ"?—Палъ богъ народа, глубоко обезчещенный; глумились надъ нимъ и надъ тѣми, кто въ немъ воплощалъ свою честь и свою силу. А разсказъ ведется все съ тѣмъ-же восторгомъ, съ тою-же непонятною нечувствительностью къ оскорбленію и совершенно въ томъ-же тонѣ, въ какомъ говорилось о Ругевитѣ въ дни его славы. Не опущена ни одна черта жгучаго оскорбленія; замѣченъ паръ отъ утомленныхъ воловъ; во всей полнотѣ и во всемъ объемѣ сохранена картина униженія и безславія, какъ будто разсказъ ведется не ругичаниномъ, а однимъ изъ доней, который хочетъ запомнить всѣ черты своего торжества, чтобы похвастать имъ дома, на своей сторонѣ.

И къ берегу, рыдая, всѣ бѣжали,
Мужи и старцы, женщины съ дѣтьми;
Былъ вой кругомъ. Въ неслыханной печали:
«Встань, Ругевитъ», мы вслѣдъ ему кричали,
«Воспрянь, нашъ богъ и доней разгроми».

Здѣсь мы въ первый разъ встрѣчаемся съ *чувствомъ* ругичанина,—чувствомъ, вполнѣ естественнымъ въ его положеніи. Но для того, кто самъ пережилъ до конца весь этотъ день униженія Руги, такое чувство—слишкомъ безцвѣтно и блѣдно. Рыданія, вой, печаль—все это еще не характерно. Можетъ быть, одно сдержанное проклятіе донямъ могло бы замѣнить всѣ эти поверхностные штрихи. Такъ говорить о печали Руги могъ бы только посторонній наблюдатель. Только рыдать не стали бы тѣ люди, которые, потерявъ въ бою оружіе, пускали въ ходъ руки и зубы. Въ устахъ датчанина этотъ разсказъ былъ бы болѣе понятенъ; для него стоны Руги дѣйствительно только „вой". Правда, то суровое время было щедро на болѣе грубыя насмѣшки и болѣе жестокое глумленіе. Что-же смягчило мрачную суровость этой сцены? Предъ нами *картина*; старцы и мужи, женщины и дѣти, окружая колесницу епископа Свена, бѣ-

гутъ къ берегу и надъ ними стоитъ вой. Мы видимъ все, что происходило на прибрежномъ лугу Руги въ этотъ день. Эта-то картинность событія и была нужна поэту. Изъ горя ругичанъ онъ взялъ только тѣ черты, которыя создавали приличную обстановку для тріумфальнаго шествія датскаго епископа. Поэтъ говоритъ устами ругичанина, но онъ не успѣлъ посмотрѣть на дѣло глазами разсказчика, потому что *самъ* торопился полюбоваться эффектной картиной торжественной церемоніи.

Но онъ не всталъ. Гдѣ объ утесъ громадный,
Дробясь, кипитъ и пѣнится прибой,
Онъ съ крутизны низвергнутъ безпощадно;
Всплеснувъ, валы его схватили жадно
И унесли, крутя передъ собой.

И опять таже непонятная торжественность, тупая внимательность и безсмысленное равнодушіе!—Конечно, этотъ утесъ давно и хорошо былъ извѣстенъ жителямъ Руги; вѣроятно, не въ такія минуты они замѣтили, какъ у его подножія дробится и пѣнится прибой. Не на утесъ, который имъ знакомъ, а на доней и своего бога, который въ первый разъ появился на этомъ утесѣ, въ эти минуты смотрѣли глаза Руги. Нѣкоторые изъ доней, можетъ быть, съ высоты утеса заглянули и внизъ на прибой; но и для нихъ наиболѣе занимательнымъ зрѣлищемъ въ эту минуту, вѣроятно, были король и епископъ, которые были славны ихъ славою и горды униженіемъ исконнаго врага. Кто же въ это время могъ смотрѣть только на утесъ, только на всплескъ валовъ, крутящихъ дубовый вѣсъ?

Руга потеряла дубовый вѣсъ своего бога, а съ нимъ и свою вѣру въ бога. Какъ пидблянинъ когда-то проводилъ Перуна жесткими словами „плыви прочь", такъ поступилъ и ругичанинъ. Такъ-ли падали поморскіе боги? Когда и кто съ такою подробностью и съ такимъ торжественнымъ удовольствіемъ разсказывалъ о своемъ униженіи и позорѣ?

Разсказчикъ-ругичанинъ удивительно объективенъ; даже лѣтописи пристрастнѣе его. Ругичанинъ не могъ бы такъ спокойно говорить о королѣ Владимірѣ и епископѣ Свенѣ, какъ разсказано здѣсь; датчанинъ не такъ бы говорилъ о славѣ Ругевита; ни тотъ, ни другой не замѣтили бы красоты вѣтрилъ при первыхъ лучахъ зари, всплеска

валовъ у подножія утеса и характерной фигуры епископа на поверженномъ идолѣ. Поэтъ вездѣ перебиваетъ разсказчика, пытаясь высосать всю картинность и всю красоту изъ каждаго отдѣльнаго момента; съ ругичаниномъ онъ молится Ругевиту, съ Владиміромъ безъ страха идетъ на Ругу, съ Свеномъ ѣдетъ на поверженномъ богѣ и одинъ любуется паденіемъ дубоваго вѣса съ крутизны. Красоты здѣсь много, но много и чужой красоты; съ одной точки зрѣнія ея не обнять; чтобы не потерять ни одной красивой черты, поэтъ вынулъ изъ своего разсказчика душу и замѣнилъ его глаза какимъ-то оптическимъ аппаратомъ, который механически-просто и объективно воспроизводилъ картины, полныя скорби и страсти.

„Гр. Толстой оставилъ въ наслѣдство своимъ соотечественникамъ,—по словамъ Тургенева,—прекрасные образцы драмъ, романовъ, лирическихъ стихотвореній, которые — въ теченіе долгихъ лѣтъ—стыдно будетъ не знать всякому образованному русскому; онъ былъ создателемъ новаго у насъ литературнаго рода—исторической баллады, легенды; на этомъ поприщѣ онъ не имѣетъ соперниковъ—и въ послѣдней изъ нихъ („Драконъ. Итальянскій разсказъ XII в."), помѣщенной въ октябрскомъ № „Вѣстн. Европ." (въ день извѣстія о его смерти!), онъ достигаетъ почти Дантовской образности и силы."

Можетъ быть, Тургеневъ отчасти и правъ. Въ „Драконѣ" есть и сила, и образность. Но въ терцинахъ итальянскаго поэта было коечто и другое, чего мы напрасно стали бы искать у русскаго поэта.

Передъ нами фантастическій образъ. По обычному ходу мысли, прежде всего является вопросъ, нельзя-ли вывести волшебное видѣніе изъ естественныхъ и нормальныхъ условій. Въ „Драконѣ", по нашему мнѣнію, возможны два такія предположенія.

Въ іюльскій зной авторъ ищетъ тѣни, прохлады и полусвѣта въ соборѣ; онъ стоялъ съ друзьями у старинной каменной купели, столбъ которой былъ обвитъ крылатымъ чудовищемъ. „Хвалили всѣ размѣровъ красоту и мастера затѣйную работу". Но автору чудовище кажется „вымысломъ" и „ложью". Не здѣсь-ли зерно фантазіи? Не встанетъ-ли передъ нами въ влажномъ полусвѣтѣ драконъ, созданіе прохлады и тѣни? Не лѣтняя-ли это сказка на осен-

нія темы?—Оружейникъ Арнольфо, отправляясь въ Кьявенну, на полѣ битвы при Лугано видѣлъ вороновъ, которые съ крикомъ кружились надъ трупами. Это были его послѣднія впечатлѣнія передъ дорогою. Не слишкомъ-ли глубоко они засѣли въ его мозгу? Не воплотились-ли они впослѣдствіи въ образѣ кровожаднаго змѣя, питающагося смертью и падалью?

Оба эти предположенія дѣйствительно объясняютъ нѣкоторые штрихи легенды; но въ легендѣ гораздо больше данныхъ другаго характера, которыя не могли возникнуть только подъ этими воздѣйствіями. Не здѣсь смыслъ и сущность фантастическаго образа. Въ виду этого, обходя отзвуки тѣни собора и вороновъ при Лугано, мы сосредоточимъ свое вниманіе исключительно на тѣхъ признакахъ, гдѣ рѣзецъ ваятеля находился подъ другимъ, загадочнымъ и смутнымъ вліяніемъ.

Въ каменистой пустынѣ, по дорогѣ къ Кьявенну, среди густаго тумана, который обвилъ долину и горные отроги,

Мнѣ показалось *стѣну*
Зубчатую увидѣлъ я. Она,
Согнутая во многія колѣна,
Съ крутой скалы спускалася до дна
Ущелія, наполненнаго мглою.

Таинственное началось. Но Арнольфо, оружейникъ изъ Монцы, солдатъ изъ дружины Гиберто Кана, — не мифъ, а живой человѣкъ. Первые очевидцы удивительныхъ и фантастическихъ событій по большей части анонимы. Легенды не любятъ стѣснять себя именами живыхъ людей и положительными указаніями, которыя легко провѣрить. Здѣсь-же мы почти гарантированы отъ преувеличенія пересказа. Арнольфо сначала принялъ эту стѣну за замокъ; бывшій ученикъ оружейника, Гвидо, знакомый съ мѣстностью, объясняетъ это явленіе игрой тумана. Очевидно, это трезвые и смѣлые люди, которые не легко сойдутъ съ пути естественнаго объясненія.

Но туманъ разсѣялся и „свободный солнца свѣтъ“ озарилъ на утесѣ „чудное изваянье“. Передъ путниками была не стѣна, а „хребетъ чудовища“.

Странное явленіе становится загадочнѣе и непонятнѣе; но мы имѣемъ дѣло не съ такими людьми, которые стали бы страхомъ пришпоривать свою фантазію. Въ чудовищѣ Арнольфо видитъ „памятникъ дивнаго размѣра“, которымъ хочетъ воспользоваться для своихъ чисто практическихъ цѣлей. Съ нимъ согласенъ и Гвидо, но мальчикъ вноситъ въ чудовищное изваяніе новую черту.

Не христіанскимъ, думаю, рѣзцомъ
Звѣрь вытесанъ. Мы древняго народа
Узнаемъ трудъ, *коль ближе подойдемъ*.

Чѣмъ фантастичнѣе чудовище, тѣмъ недовѣрчивѣе его случайные зрители; Гвидо готовъ даже опредѣлять стиль ваянія. Но работа была слишкомъ хороша для рѣзца. Раздумывая и сомнѣваясь, Арнольфо на минуту готовъ допустить, что это живое существо, „игра природы“, странная зоологическая случайность. Только

Не случая печать
Являли члены гадины ужасной,
Но каждая *отчетливо* въ ней часть
Изваяна рукой, казалось, властной:
Сомкнутая, поднявшись, щучья пасть
Ждала какъ будто жертвы терпѣливо,
Чтобъ на нее, отверзшися, напасть;
Глаза глядѣли тускло и сонливо:
На вытянутой шеѣ поднята,
Костлявая въ зубцахъ торчала грива;
Скрещенныя вдоль длиннаго хребта,
Лежали, въ складкахъ, кожаныя крылья;
Подъ брюхомъ лапъ виднѣлася чета.
Спинныхъ чешуй казалось изобилье
Нескладной кучей раковинъ морскихъ,
Иль старой черепицей, мхомъ и пылью
Покрытою. А хвостъ, въ углахъ кривыхъ,
Терялся въ темной безднѣ. И когда бы
Я долженъ былъ рѣшить: къ числу какихъ
Тотъ звѣрь породъ принадлежитъ,—то я бы
Его *крылатой щукою* назвалъ,
Иль *помѣсью отъ ящера и жабы.*

Какъ много легендъ пропало бы для человѣчества, если бы ихъ первые авторы обладали превосходнымъ зрѣніемъ, разсудительностью и трезвостью Арнольфо! При видѣ чудовища, можетъ быть изрыгнутаго адомъ, онъ пытается опредѣлить его „породу“ и сообщаетъ свои наблюденія въ точныхъ и опредѣленныхъ словахъ.

Конечно, это или изваяніе или реальный звѣрь, случайно пропущенный въ зоологическихъ спискахъ. И Гвидо, этотъ славный мальчикъ, достойный ученикъ своего мастера; онъ далекъ отъ боязливой мечтательности; онъ бережно взвѣшиваетъ всѣ обстоятельства дѣла, разсматриваетъ не только чудовище, но и окрестную мѣстность, чтобы не пропустить ни одной существенной черты непонятнаго феномена.

Смотри, какъ смирно ласточки сидятъ
На головѣ недвижной, а на гривѣ
Чирикаетъ веселыхъ пташекъ рядъ—
Ужели ихъ мы будемъ боязливѣй?
Смотри еще: со цвѣтомъ этихъ скалъ
Цвѣтъ идола одинъ; не схожѣй въ нивѣ
Двѣ полосы! И громко продолжалъ
Смѣяться онъ.

Но чудовище обнаружило признаки жизни.

Молніи быстрѣй,
Изъ сжатыхъ устъ, крутясь, явилось жало,
Подобное мечу о двухъ концахъ,
И въ воздухѣ, мелькая, задрожало.

Арнольфо безусловно вѣритъ своимъ глазамъ. У другихъ давно бы душа заколотилась въ боязливомъ тѣлѣ и туманомъ заволокло бы глаза, а онъ смотритъ и видитъ все; онъ замѣтилъ и анатомическую фотографію жала и его дрожаніе въ воздухѣ, хотя оно явилось „молніи быстрѣй“. Это испугало Арнольфо, — вполнѣ естественный страхъ въ опытномъ и многое видавшемъ на своемъ вѣку человѣкѣ. Но молодыя сомнѣнія упорнѣе.

Я-жъ объ закладъ побьюся,
Что наяву тебѣ приснился сонъ;
Взгляни еще на идола не труся:
Изваянный то звѣрь, а не живой,
И доказать я то тебѣ берусь!
Тутъ камень взявъ, онъ сильною рукой
Съ размаха имъ пустилъ повыше уха
Въ чудовище. Раздался звукъ такой,
Такъ рѣзко брякнулъ камень *и такъ сухо*,
Какъ если-бы о кожаный ты щитъ
Хватилъ мечомъ.

Это было послѣднее испытаніе таинственнаго изваянія. Отчетливый, характерный звукъ вывелъ чудовище изъ области смерти. Все таинственное пропало безслѣдно. Самая неподдѣльная, самая живая жизнь—та жизнь, порукою за которую является трезвая наблюдательность Арнольфо и юношеская зоркость Гвидо,—разлилась по жиламъ чуднаго звѣря. Надо покончить и съ названіемъ чудовища; предъ нами звѣрь, животное, достойное вниманія естествоиспытателей. Въ высшей степени отрадно, что наблюдатели страннаго зоологическаго экземпляра—правдивые и одаренные научнымъ тактомъ люди. Они подмѣтятъ и признаки породы и характерныя индивидуальныя черты. Для тонкаго и пытливаго наблюденія у нихъ найдется мѣткое и удачное слово. Вымыселъ и ложь ваятеля стали правдой и жизнью. Что-же это за животное?

Втягиваться брюхо
Его какъ будто стало. Новый видъ
Глаза пріяли, тусклые дотолѣ:
Казалось, огнь зеленый въ нихъ горитъ.
Межъ тѣмъ, сжимаясь медленно все болѣ,
Сталъ подбираться къ туловищу хвостъ,
Тащась изъ бездны словно поневолѣ.
Крутой хребетъ, какъ черезъ рѣку мостъ,
Такъ выгнулся и мерзостнаго гада
Еще страшнѣй явился страшный ростъ.
И вотъ *глаза зардѣли какъ лампады*,—
Подъ тяжестью ожившею утесъ
Затрепеталъ,—и сдвинулась громада
И поползла... Мохъ, травы, корни лозъ,
Все, что сростись съ корой успѣло змѣя,
Все выдернувъ, съ собою онъ понесъ.
Сырой землей запахло...
И слышался подъ нимъ такой-же стонъ,
Какъ если съ горъ, на тормазѣ желѣзномъ,
Съѣзжалъ бы возъ, каменьемъ нагруженъ.
Отвѣтный гулъ по всѣмъ пронесся безднамъ...
Равно-жъ какъ тормазъ, на своемъ пути,
Все болѣ накаляется отъ тренья,
Тамъ, гдѣ драконъ лишь начиналъ ползти,
Мгновенно сохли травы и коренья,
И дымный тамъ за нимъ тащился слѣдъ,
И сыпался гранитъ отъ сотрясенья.

Да, звѣрь живетъ. Онъ втягиваетъ брюхо, какъ жаба или ящеръ; какъ ящеръ, онъ выгибаетъ свой хвостъ; какъ гадъ, онъ тащитъ изъ бездны свой хвостъ. Въ подробностяхъ описанія мы видимъ повадку этихъ амфибій и пресмыкающихся. Какъ тяжесть, какъ громада, онъ сползаетъ съ высоты, колебля утесъ. Правда, кое-гдѣ мелькаютъ черты почти фантастическія. Зачѣмъ бездны отвѣчаютъ на шумъ движенія отвѣтнымъ гуломъ? Зачѣмъ за гадомъ вьется дымный слѣдъ? Но эти черты фантастичны не сами по себѣ; въ чудовищѣ есть еще остатки изваянія, камня; звуки и треніе камней только приподняты до той нормы, которая соотвѣтствуетъ громадѣ чудовища; было бы чудеснѣе, если бы звуки не были такъ громки и гранитъ не сыпался бы отъ сотрясенья. Фантастическій образъ сведенъ на реальную почву по пропорціямъ и нормамъ дѣйствительности.

Но въ ту минуту, когда чудесное вполнѣ перешло въ рамки естественности, простые и реальные признаки начинаютъ пріобрѣтать новый и загадочный смыслъ. Со дна души поднимаются новыя сомнѣнія; глазъ ловитъ тайну тамъ, гдѣ ему дано *все*. Типъ всякаго животнаго понятенъ и не возбуждаетъ сомнѣній; онъ таковъ, ибо ему и надо быть такимъ въ виду особенностей среды, гдѣ онъ живетъ; смыслъ его организма дается въ смыслѣ его жизни. Но здѣсь не то. Отчего глаза гада тусклы сначала и потомъ горятъ, какъ лампады, зеленымъ огнемъ? Въ звѣринцѣ мы можемъ дивиться формамъ невиданныхъ животныхъ; при видѣ ихъ, у насъ, можетъ быть, явится и вопросъ, „зачѣмъ“ у слона хоботъ? Но это дѣловое „зачѣмъ“ здоровой любознательности не будетъ имѣть ничего общаго съ тѣмъ суевѣрнымъ и мечтательнымъ „зачѣмъ?“, которое возбуждаетъ драконъ поэта. Насъ смущаетъ не назначеніе, а значеніе органа. Вопросъ, безсмысленный для всякой живой организаціи,— „почему драконъ *долженъ имѣть именно щучью пасть*?“—здѣсь становится на первомъ мѣстѣ. Костлявая грива, кожаныя крылья, спинныя чешуи, признаки ящера и жабы — пріобрѣтаютъ смыслъ гіероглифическаго письма, которое говоритъ гораздо больше, чѣмъ сумма фигуръ, его образующихъ. Мы не достигли бы цѣли, если бы постарались уловить смыслъ каждой отдѣльной гіероглифической буквы. Поэтъ не пускаетъ насъ дальше наружной оболочки

дракона, не освѣщаетъ свѣтомъ изнутри гада его очертаній и формъ; то, что могло бы быть названо душею этого животнаго, внутреннимъ двигателемъ и хвоста и крыльевъ, лишено смысла и для поэта и для зрителя. Мы начинаемъ чувствовать, что самая бдительная зоркость намъ не поможетъ, ибо это шифръ, тайна котораго въ условной символикѣ. Въ сущности, можетъ быть, это вовсе не щучья пасть, а свирѣпость,—не жаба, а низость и подкупъ. Слѣдя за образами поэта, мы переживаемъ состояніе мучительной раздвоенности и тревожныхъ колебаній.

Вмѣстѣ съ Арнольфо и Гвидо мы напрягаемъ свое зрѣніе и реальными чертами отмѣчаемъ все, что видимъ; но намъ начинаетъ казаться, что мы не умѣемъ смотрѣть, что запасъ нашихъ конкретныхъ наблюденій и знаній не вводитъ насъ въ таинственный смыслъ событія.

Чудовище, растянувшись „въ нить“, схватило коня „за холку поперекъ“ и проглотило его съ сѣдломъ и сбруей, „какъ жаба муху“. Это яркій образъ, и онъ требуетъ отъ насъ и вниманія и пониманія. Но что-же здѣсь имѣетъ существенное значеніе,—манера-ли гада глотать, или только голый фактъ, какъ намекъ на смыслъ дѣятельности чудовища? Драконъ „безъ разбора жретъ“ трупы убитыхъ и тѣла издохшихъ коней, по временамъ „стремительно и скоро“ хватая „на-лету“ воронъ; при этомъ онъ „корчится“ отъ наслажденія и „чавкаетъ“ зубастыми челюстями. Здѣсь все подчеркнуто, все по-своему важно. На чемъ же намъ концентрировать свое вниманіе? На подробностяхъ-ли картины или только на падали, какъ пищѣ гада? Раздвоилась и душа Арнольфо; онъ то боится дракона, какъ можно бояться „медвѣдя, льва или тигра“; то негодуетъ на „безчестье“ (?), которое гадъ наносилъ тѣламъ, „много ждавшимъ погребенья“. Гадъ, который можетъ не только „жрать“, но и „безчестить“,—гадъ очень непростой. Зрѣніе начинаетъ измѣнять оружейнику; его глазъ уже смотритъ сквозь призму красоты и безобразія, страха и ненависти. Драконъ, гордо поднявшій свой окровавленный зѣвъ, кажется ему царемъ съ зубчатою короной, — можетъ быть, короной свирѣпаго Кесаря. И вмѣстѣ съ этимъ, гадъ визжитъ, какъ летучая мышь, бьетъ угластыми крылами воздухъ, какъ нетопырь.

Что же это за драконъ? Не змѣй-ли это народныхъ сказокъ— то семиглавый, то двѣнадцатиглавый, то плавающій, то летающій на крыльяхъ (иногда, бумажныхъ),—который похищаетъ сказочныхъ красавицъ и стережетъ сказочныя сокровища? Въ послужномъ спискѣ многихъ богатырей и витязей такія чудовища часто занимаютъ почтенное мѣсто. Но драконъ поэта не этой породы; тамъ надо было увеличивать размѣры животныхъ, чтобы показать силу и удаль добрыхъ молодцевъ; но Арнольфо—не сказочный искатель приключеній. Въ сказкахъ драконы прямо и просто чудесны; единственная зоологическая подробность, нужная сказкѣ, почти всегда неправдоподобна; тамъ выростаютъ отрубленныя головы, тамъ ядовитое дыханіе заражаетъ цѣлыя области. Но въ драконѣ Толстаго есть претензіи на зоологическую законченность и правду, черты реальнаго змѣя и реальной жабы. Допустимъ даже, что и за этимъ дракономъ остается дымный слѣдъ, и что подъ нимъ все горитъ; это признаки сказочной миѳологіи; но сила дракона не въ этихъ подробностяхъ.

Можетъ быть, это драконъ поэзіи, фантастическій образъ художественнаго творчества? „Русалка“ Лермонтова, у которой на днѣ рѣки есть хрустальные города, тоже драконъ въ своемъ родѣ. Но и на рѣчномъ днѣ есть земное горе.

Онъ спитъ и, склонившись на перси ко мнѣ,
Онъ не дышетъ, не шепчетъ во снѣ.
И къ страстнымъ лобзаньямъ,—не знаю, зачѣмъ,—
Остается онъ хладенъ и нѣмъ.

Много такихъ русалокъ и на рѣчномъ берегу. Намъ нѣтъ нужды до породы русалки; въ ней наше сердце, полное нашею мукою, и мы готовы вмѣстѣ съ нею тосковать надъ сонной рѣкой. И намъ вполнѣ понятно, зачѣмъ здѣсь не дѣвушка изъ человѣческаго жилища, а русалка изъ хрустальнаго терема,—зачѣмъ здѣсь смерть, а не холодность. Муки нераздѣленной любви въ будничныхъ очертаніяхъ— не всегда убѣгутъ отъ людской шутки и насмѣшливости.—Сфинксъ Гейне—съ лицомъ женщины и съ когтями львицы—живъ и понятенъ. Вмѣстѣ съ поэтомъ многіе съ тоскою смотрѣли въ его загадочно-прекрасное лицо и многіе уходили отъ него съ растерзаннымъ сердцемъ. За драконовской оболочкой здѣсь такъ много человѣческаго сердца, что „порода“ чудовища узнается легко, безъ всякаго зоологическаго комментарія. И не на этой почвѣ выросло чудовище Толстаго! Въ ужасной гадинѣ нѣтъ ничего человѣческаго.

Ужасное былъ знаменіе онъ...
Тотъ змѣй, что, все глотая, иль увѣча,
Отъ нашей крови самъ жирѣлъ и росъ,
Былъ Кесаря свирѣпаго предтеча.

Такъ вотъ гдѣ ключъ къ загадкѣ! Это только знаменіе! И поэтъ былъ свѣдущъ въ логикѣ гаданія, въ искусствѣ изъяснять суевѣрныя предчувствія? Недугъ мысли, обвѣянной тревожною мечтательностью, поэзія испуга передъ тайнами будущаго, болѣзненная склонность прятать простую мысль подъ загадочнымъ чувственнымъ образомъ—всегда и находили, и находятъ своихъ представителей. Таинственная прелесть иносказанія коренится на вѣчныхъ инстинктахъ человѣческаго духа и свойственна всѣмъ временамъ и всѣмъ народамъ. Это наслѣдство доисторическихъ эпохъ,—отзвукъ фетишизма и шаманства,—смѣло живетъ рядомъ съ любою философіею и культурою. Собака воетъ—къ покойнику, комета—къ войнѣ, на улицахъ появились люди съ песьими головами, Брутъ увидалъ возлѣ Капитолія льва, священныя птицы не захотѣли клевать зерна, конь Ругевита не переступилъ положеннаго передъ нимъ копья, Пиѳія не хочетъ давать предсказанія Александру Македонскому, муравьи съѣдаютъ любимую змѣю Тиверія, Игорь вступилъ въ сѣдло при солнечномъ затмѣніи, Герострагъ сжегъ храмъ Діаны въ день рожденія Александра Македонскаго—и отъ самыхъ грубыхъ варварскихъ временъ, когда чуть загорался свѣточъ сознанія, до дня тріумфовъ современной культуры—человѣческая мысль съ натугою, съ суевѣрнымъ усиліемъ пыталась втиснуть великій смыслъ въ случайное явленіе. Здѣсь—область условнаго; здѣсь судья—будущее, которое только и раскроетъ смыслъ настоящаго; и здѣсь есть своя поэзія, но она своеобразна. По школьному опредѣленію, поэзія говоритъ образами; образы и здѣсь даются, но сами по себѣ они молчаливы, они не говорятъ; они заговорятъ потомъ и тогда рѣчи ихъ поразятъ неожиданностью. И то, что они скажутъ, не будетъ имѣть ничего общаго съ поэзіею; грубая, прозаическая мысль выйдетъ изъ поэтической оболочки. Конечно, есть условность, есть предразсудки,

которые характеризуютъ и народъ, и эпоху; въ нихъ поэтъ найдетъ не мало „мѣстнаго колорита". Но что бы мы сказали, если бы самъ поэтъ съ полною вѣрою преклонился предъ загадочнымъ суевѣріемъ прошлаго? Личное проникновеніе философіею предразсудка —дѣло излишнее для современнаго поэта. Это уже роскошь и роскошь опасная. Суевѣріе перестаетъ быть суевѣріемъ, перестаетъ быть характернымъ историческимъ штрихомъ; оно становится фактомъ вѣчнымъ, какою-то истиною, имѣющею логическую убѣдительность. Поэтъ придалъ своему дракону несомнѣнность дѣйствительнаго факта. Но и здѣсь онъ сдѣлалъ больше, чѣмъ надо. Что-же говоритъ германскій драконъ? Придетъ Кесарь; онъ будетъ сытъ кровью Италіи и оставитъ за собою дымный слѣдъ. Что-же еще? Какія дѣянія Кесаря мы угадаемъ изъ помѣси ящера и жабы, изъ сухихъ кожаныхъ крыльевъ, изъ летанія по воздуху и изъ другихъ символическихъ признаковъ и дѣйствій дракона? Этотъ живой звѣрь— исключительно логическая пентаграмма, понятная только при чтеніи итальянскихъ лѣтописей и историковъ? И онъ тащитъ свой хвостъ, какъ Кесарь изъ-за Альпъ свои войска,—летаетъ, какъ историческій ребусъ, — живетъ, какъ суевѣрная логика? Историческія пророчества туманны и неопредѣленны; обыкновенные символы несложны и по внѣшнимъ чертамъ близки къ тому, на что они намекаютъ. Но драконъ гр. Толстаго слишкомъ плотенъ, слишкомъ матеріаленъ для того, чтобы стать прозрачною завѣсою будущаго; въ немъ кромѣ пророчества, есть и несомнѣнный звѣрь, который передвигается не механическимъ рычагомъ національной идеи, а своими лапами. И этому нищему смысломъ символу поэтъ отдалъ всю экспрессію, всю силу своего рѣзца, всю зоркость своего глаза, все увлеченіе своего творчества. Когда-то Данте въ своей „Божественной комедіи" такъже измѣрялъ все, что видѣлъ; но у него сквозь плотные и матеріальные образы свѣтится вся средневѣковая философія; его мертвецы полны жизнью его эпохи. А здѣсь драконъ унесенъ изъ Италіи на почву нашего времени, унесенъ полумертвою аллегоріею, которой не дала жизни и конкретность творчества поэта. Египетская мумія на современномъ пиру!

За послѣднее время все чаще, все настойчивѣе выдвигается нашею журналистикою одинъ неновый и соблазнительный афоризмъ. Критика не съумѣла оцѣнить поэта; она отнеслась къ данному произведенію придирчиво и односторонне; но ошибка была исправлена публикою, этимъ державнымъ младенцемъ, который раздаетъ лавровые вѣнки по-своему; и періодическая критика спѣшитъ исправить свой промахъ и оцѣнить незамѣченные шедевры. Очевидно, вѣсы круто опускаются въ сторону, противоположную той, на которой стояли „поэты Божіею милостію", по выраженію Гейне.

Nur dem Gotte steht er Rede,
Nicht dem Volke. In der Kunst,
Wie im Leben, kann das Volk
Tödten uns, doch niemals richten.

Времена перемѣнились; послѣдняя рѣшающая инстанція въ искусствѣ—Volk, который умѣетъ отстоять и возвеличить своихъ любимцевъ. У гр. А. Толстаго есть одно, вопреки всякой критикѣ, удивительно популярное стихотвореніе, безъ котораго не обходится ни одна христоматія; его учатъ наизусть и излагаютъ своими словами классики и реалисты; его комментируютъ всѣ учителя русской словесности; оно стоитъ внѣ полемики, какъ драгоцѣнное достояніе школы. Что уже и говорить о восторгѣ иллюстрированныхъ изданій? Мы говоримъ о „Шибановѣ".

Шибановъ молчалъ. Изъ пронзенной ноги
Кровь алымъ струилася токомъ,
И царь на спокойное око слуги
Взиралъ испытующимъ окомъ.
Стоялъ неподвижно опричниковъ рядъ,
Былъ мраченъ владыки загадочный взглядъ,
Какъ будто исполненъ печали...

О, если бы поэтъ остановился на этой строфѣ! Всѣ историческіе ужасы эпохи Грознаго—уже намѣчены; рабъ-герой смотритъ въ загадочныя очи царя Ивана; мы бы пытались угадать, какой неожиданный капризъ вырвется изъ мрачной и жесткой души московскаго владыки. Мы бы оцѣнивали героизмъ „рабской вѣрности". Мы бы угадывали мысль Грознаго—„ты не рабъ, а товарищъ и другъ". И холопъ-другъ опальнаго воеводы, доказавшій, что его душа не слаба, ярко вставалъ бы передъ нашимъ умственнымъ взоромъ. Меж-

ду княземъ Андреемъ и его стремяннымъ внѣ сомнѣній стояла бы полная солидарность, сознательное общеніе „въ собачьей измѣнѣ“, та гармонія отношеній, гдѣ рабъ и господинъ составляютъ одно цѣлое. Критика могла бы ворчать на апоѳеозъ рабства, но историческая правда была бы на сторонѣ поэта и спасала бы его образъ отъ тенденціозныхъ и узкихъ обвиненій. Но поэтъ, по своей привычкѣ, не захотѣлъ завязать послѣдній узелъ драматизма на той высотѣ, которая доступна живымъ людямъ, гдѣ еще нѣтъ натяжки. Ему было мало раба-героя; онъ думалъ о рабѣ-мученикѣ и рабѣ-подвижникѣ.

Да, ястребиное око царя Ивана Васильевича на этотъ разъ ему измѣнило. Случайный „досадитель свѣтлой короны“—не другъ, и въ особенности не товарищъ опальнаго князя; онъ неповиненъ въ въ собачьей измѣнѣ.

О, князь, ты, который предать меня могъ
За сладостный мигъ укоризны,
О, князь, я молю, да проститъ тебѣ Богъ
Измѣну твою предъ отчизной.

Это рабъ, глубоко понимающій жестокій эгоизмъ своего господина! Холопъ прощаетъ своего князя за то, что князь его „предалъ“. Пусть такъ; пусть высоко стоитъ смиреніе и всепрощеніе стремяннаго; но на его языкѣ слово „предательство“; это уже судъ надъ княземъ и его осужденіе. Другъ не такъ сводилъ бы свои личные счеты съ господиномъ. Нѣтъ, грозный царь, это не другъ и не товарищъ,—это только великодушный рабъ. Но и этого мало. Между рабомъ и господиномъ есть недоразумѣніе и посерьезнѣе этого. И для холопа выше князя—отчизна, и для него отъѣздъ въ Литву и письмо къ Грозному—измѣна родинѣ.

За грознаго, Боже, царя я молюсь
За нашу святую, великую Русь!..

Конечно, это не пыточныя рѣчи; заплечные мастера не вырвали бы „въ предсмертный часъ“ малодушной молитвы изъ души того, кто спокойно стоялъ подъ костылемъ Грознаго. Здѣсь, очевидно, задушевныя убѣжденія всей жизни; здѣсь отождествляется родина съ грознымъ царемъ; дерзновенныя слова и боярскій отъѣздъ—съ измѣною; въ борьбѣ царя съ боярствомъ Шибановъ не на сторонѣ

своего господина. Холопство принимаетъ новый оттѣнокъ; въ застѣнкѣ мучится рабъ-гражданинъ, доблестно исповѣдующій свои политическія воззрѣнія. Пусть же художники, увлеченные этимъ сюжетомъ, покажутъ намъ, съ какимъ страстнымъ вѣрноподданническимъ чувствомъ смотрѣлъ Шибановъ въ очи царя, пронзившаго жезломъ его ногу; пусть они нарисуютъ намъ, съ какимъ затаеннымъ негодованіемъ входитъ онъ въ литовскій шатеръ измѣнника-князя.

Такъ умеръ Шибановъ стремянный!

Да, такъ безсмысленно умеръ рабъ въ самомъ рабскомъ смыслѣ этого слова, человѣкъ, промѣнявшій отчизну на холопскую угодливость, своего законнаго владыку на измѣнника, вѣрный рабъ чужой неправды и насильникъ надъ своею совѣстью! Допустимъ невозможное предположеніе. Рабы-германцы въ римскихъ легіонахъ иногда ходили войною на своихъ соплеменниковъ: сзади ихъ были розги ликторовъ и мечи ветерановъ; и вдругъ сенатъ узнаетъ, что часть германскихъ рабовъ motu proprio составила отдѣльную когорту для войны съ своими отцами и братьями, чтобы угодить своимъ господамъ и доказать имъ свою „рабскую вѣрность“. Неужели и этотъ „подвигъ“ поэтъ увѣнчалъ бы своимъ восторгомъ?

Добродѣтелей у Шибанова много: рабская вѣрность, полная самоотверженія,—мужество, доходящее до героизма,—патріотизмъ, запечатлѣнный смертью; но не два ли здѣсь Шибанова, которые другъ съ другомъ не имѣютъ ничего общаго? Попробуемъ примирить ихъ. Допустимъ, что Шибановъ не зналъ содержанія письма Курбскаго и только дьяки открыли ему глаза. Но онъ зналъ, что его ждутъ муки; послѣ этого письма онъ спокойно смотритъ на Грознаго и въ застѣнкѣ славитъ своего господина.—Декламація учащихся юношей, конечно, будетъ полна серьезности и торжественности, ибо эти тоны, несомнѣнно, звучатъ и въ мелодіи поэта; подвигъ плѣняетъ молодое воображеніе; не до анализа молодой мысли, обвѣянной высокими чувствами и величавыми образами. Но въ свое время звучныя строфы откроютъ затаенную въ нихъ неправду; вдумчивость покажетъ, что здѣсь красота только плотный покровъ, скрывающій подъ собою невозможную схему. Бѣдныя дѣти!.. Тамъ, гдѣ рабство враждуетъ съ любовью къ родинѣ, поэтъ однимъ порывомъ вдохновенія

*

идеализируетъ и инстинкты рабства и самоотверженность гражданина. Хорошій рабъ и скверный гражданинъ въ ореолѣ мученичества, подвижникъ холопской вѣрности и пособникъ государственной измѣны, полу-герой и полу-змѣя, не то орелъ, не то амфибія,—вотъ трудный ребусъ для художника, который отдаетъ свою кисть эскизамъ Толстаго!—Но кистъ замажетъ всѣ противорѣчія и щегольнетъ иными эффектами!..

„Іоаннъ Дамаскинъ“ — одно изъ „идейныхъ“ стихотвореній гр. А. Толстаго; въ немъ много своеобразной „философіи“, заслуживающей самаго пристальнаго вниманія; въ свое время мы попытаемся прослѣдить характерныя черты этой философіи; теперь-же остановимся только на фабулѣ поэмы, на тѣхъ узлахъ, которыми стянуты отдѣльныя сцены сюжета. Знаменитый христіанскій богословъ и поэтъ во главѣ мусульманской, арабской администраціи — сюжетъ въ высшей степени благодарный для поэта. Открывается широкій просторъ для творческой фантазіи. „Мѣстный колоритъ“ блещетъ яркими красками. Въ конюшняхъ Дамаска еще не успѣли отдохнуть тѣ кони, на которыхъ мчались вожди ислама, съ мечомъ въ рукахъ проповѣдуя коранъ и пророка. Передъ бѣшенымъ ураганомъ воинствующаго религіознаго фанатизма все дальше и дальше отступали „историческіе народы“, пропуская подъ благодатное небо Испаніи мавританскій стиль. Съ улыбкой на губахъ умирали смуглые воины, ожидая себѣ въ награду рай съ его гуріями. Народъ меча и молитвы осѣдалъ широкими халифатами и сбывалась мечта всемірнаго магометанскаго владычества. Чѣмъ-же Іоаннъ изъ Дамаска пріобрѣлъ мѣсто верховнаго визиря? Какъ-же визирь-христіанинъ мирилъ свой богословскій талантъ и свое христіанское вдохновеніе съ началами исламизма? Съ кѣмъ воевалъ онъ „во главѣ мусульманскихъ дружинъ“? Въ чемъ состояла та „мудрость“, которою былъ „могучъ и славенъ“ Дамаскъ? Какой просторъ для творчества! Сколько элементовъ драмы! Но поэтъ не здѣсь завязалъ главный узелъ интриги. Легкою чертою онъ отмѣтилъ борьбу съ иконоборческой ересью и все свелъ къ бюрократическому „сану, величію, пышности, власти и силѣ“.

Его поставилъ властелинъ
И судъ рядить, и править градомъ,
Онъ съ нимъ бесѣдуетъ одинъ,
Онъ съ нимъ сидитъ въ совѣтѣ рядомъ.

И благодушный халифъ, въ порывѣ удивительнаго великодушія, обѣщаетъ христіанину еще больше.

Ты примешь чести торжество,
Ты будешь мнѣ мой братъ единый;
Возьми полцарства моего,
Лишь правь другою половиной!

Удивительная щедрость! Христіанинъ становится кади и визиремъ и въ „хазаватѣ“ ведетъ арміи ислама. Мусульманинъ отдаетъ христіанской мудрости своего любимаго раба всѣ функціи государственной власти и готовъ сдѣлать Іоанна фактическимъ халифомъ, оставивъ себѣ только титулъ! Съ наивнымъ простодушіемъ и лаконизмомъ старой сказки даются изумительно-своеобразныя событія; подъ ними трудно угадать дѣйствительность болѣе драматичную, чѣмъ всѣ вымыслы поэтовъ. Самый ординарный человѣкъ, судьба котораго была бы полна такими же, почти сказочными превратностями, привлекъ бы къ себѣ все наше вниманіе. Но дѣйствительность сложнѣе любаго вымысла; Дамаскинъ и самъ по себѣ выдающаяся, талантливая и оригинальная личность. Угадать здѣсь правду дать живаго человѣка въ этихъ исключительныхъ условіяхъ, не побояться щекотливыхъ и соблазнительныхъ подробностей—задача, достойная глубокаго мыслителя и чуткаго поэта. Но и удачно обойти щекотливую тему — дѣло недюжинной ловкости; не всякій архитекторъ искусно скроетъ отъ бдительнаго контроля широкую трещину въ капитальной стѣнѣ; не всякій лоцманъ проведетъ судно между скалъ и подводныхъ камней у чужаго берега. И гр. А. Толстой блестяще выполнилъ необыкновенно трудную задачу; ему помогли въ этомъ случаѣ эффектныя, ослѣпительныя чувства. Широкій размахъ рыцарскаго величія и благородства оставилъ въ тѣни весь „мѣстный колоритъ“, уничтожилъ въ халифѣ все арабское, и осталась только схема, возможная подъ всякимъ небомъ и во всякое время. Высокопоставленный чиновникъ, влекомый „инымъ призваніемъ“, и государь, желающій сохранить при себѣ мудрость своего сановника, —вотъ обнаженныя линіи рисунка.

Судьба дворца дамасскаго правителя гораздо драматичнѣе.

Окружены его дворцы
Благоуханными садами,
Лазурью блещутъ изразцы,
Убраны стѣны янтарями;
Въ полдневный зной прiютъ и тѣнь
Даютъ навѣсы, шолкомъ тканы,
Въ узорныхъ баняхъ ночь и день
Шумятъ студеные фонтаны.

Но скоро среди люднаго Дамаска узорныя бани превратились въ живописныя руины.

И вотъ, правителя дворцы
Добычей сдѣлались забвенья,
Одѣлись пестрые зубцы
Травой и прахомъ запустѣнья...
Въ хоромахъ стѣны и картины
Давно затканы паутиной,
И мхомъ фонтаны заросли;
Плющи, ползущiе по хорамъ,
Отъ самыхъ сводовъ до земли
Зеленымъ падаютъ узоромъ,
И макъ спокойно полевой
Растетъ кругомъ на звонкихъ плитахъ,
И вѣтеръ, шелестя травой,
Въ чертогахъ ходитъ позабытыхъ.

Если бы эти дворцы хранились подъ лавою Везувiя, вдали отъ людскаго хищничества, то и тогда едва-ли получилась бы такая выдержанная и законченная картина „запустѣнья". Да, здѣсь художнику легче нарисовать „навѣсы, шелкомъ тканы" и зеленый узоръ плюща, чѣмъ правителя Дамаска, если только его не представлять съ кривымъ ятаганомъ и въ чалмѣ.

Правитель ушелъ изъ своихъ чертоговъ. Что-же онъ унесъ съ собою изъ мусульманскаго Дамаска? Что осталось въ его душѣ отъ блестящей роли во главѣ арабской администрацiи? Ничего; онъ оставилъ дѣла своего министерства, какъ чиновникъ, который прежде всего радъ отпуску, какъ будто бы это были безразличныя и механическiя занятiя, не затрогивающiя души и личныхъ убѣжденiй.

Это не человѣкъ, а пѣвецъ, который радъ, что вырвался изъ канцелярiи.

Переходомъ къ другой характерной картинѣ фабулы служитъ „святая буря пѣснопѣнья", которая настигла путника на одинокой тропинкѣ. На этой тропинкѣ сознанiе поэта было занято роковыми и мучительными вопросами.

Какiя мнѣ воспѣть дѣла?
Какiя битвы или войны?
Гдѣ я для дара моего
Найду высокую задачу,
Чье передамъ я торжество,
Иль чье паденiе оплачу?

Значитъ, у пѣвца еще не было готовыхъ сюжетовъ для вдохновенiя, когда онъ подавалъ свою просьбу объ отставкѣ халифу? Онъ говорилъ тогда не во имя любимыхъ образовъ вдохновенiя, которыя убѣдили его въ его дарованiи и въ иномъ призванiи, а во имя пѣснопѣнiя вообще, пѣснопѣнiя въ принципѣ, внѣ опредѣленныхъ и субъективныхъ особенностей?

Куда же идетъ нищiй пѣвецъ?

Чертой изогнутой легло
Предъ нимъ кедронскаго потока
Давно безводное русло.

Тамъ—береговъ сожженныя стремнины
На дно сбѣгаютъ крутизной,
Спирая узкую долину
Двойной отвѣсною стѣной.

Тамъ—видны странника очамъ
Въ утесахъ рытыя пещеры.

Тамъ—возведена
Изъ камней крѣпкая стѣна,
Отпоръ степному сарацыну.
... И тамъ, въ вышинѣ,
Дрожа и колеблясь, мохнатая пика
Покажется въ небѣ; на легкомъ конѣ
Появится всадникъ; надъ самымъ оврагомъ,
Сдержавъ скакуна запѣненнаго летъ,
Проѣдетъ онъ мимо обители шагомъ,
Да инокамъ сверху проклятье пошлетъ.

Это обитель отшельниковъ Кедронскаго потока. Конечно, это не простая обитель и не обычные отшельники. Мохнатая пика надъ оврагомъ и каменная стѣна съ бойницами предсказываютъ намъ особенный типъ иноковъ-бойцовъ, умѣющихъ дать отпоръ степному сарацыну. Но для поэмы всѣ эти штрихи положительно не нужны; въ фабулу они не вносятъ ничего существеннаго; то, что случилось съ Дамаскинымъ, не нуждалось въ боевыхъ условіяхъ кедронской обители.

Держать посты уставы намъ велятъ,
Служенья-жъ мы не вѣдаемъ иного —

могъ бы сказать любой монахъ изъ любаго монастыря.—Сущность данной аскетической жизни наиболѣе полно выражена въ наставникѣ Іоанна, суровомъ черноризцѣ. Кто же онъ, этотъ строгій инокъ?

Согнувши строгое чело,
Онъ, чуждый міру, чуждый братьямъ,
Лежитъ простертъ передъ распятьемъ;
Въ пыли сѣдая голова,
И смерть къ себѣ онъ призываетъ,
И шепчетъ *мрачныя слова*,
И камнемъ въ перси ударяетъ...

Таковъ въ своей кельѣ этотъ непреклонный блюститель монастырскаго устава. Какія-же мрачныя слова онъ шепталъ? Отчего они были мрачны? Зачѣмъ онъ призываетъ смерть?—мы не знаемъ. Передъ нами тонкій химическій экстрактъ изъ идеи монашества,— умышленно неопредѣленный штрихъ, приложимый ко многимъ типамъ отшельническаго житія.

Съ перваго взгляда здѣсь нѣтъ данныхъ для драматическаго столкновенія. Іоаннъ добровольно пришелъ въ это „безбурное жилище“ и этимъ изъявилъ свое согласіе держать посты по уставу. Монастырь въ принципѣ не отрицалъ пѣснопѣнья и, переходя „тѣсный входъ“ въ обитель, новый братъ имѣлъ всѣ основанія предполагать, что пѣсенъ и гуслей отъ него не отнимутъ. Имѣлъ же онъ какое-нибудь основаніе думать, что обитель — купель познанія и колыбель новой жизни. Драматизмъ возникъ случайно. Суровый черноризецъ запретилъ новому иноку духъ праздности и прелесть

пѣснопѣнья. Но, во-первыхъ, это было только „испытаніе“, данное въ „новоначалье“, т.-е., можетъ быть, временная мѣра, и, во-вторыхъ, новый братъ могъ и не принять подобнаго условія, ибо въ уставѣ монастыря до его прихода не было подобной запретительной статьи. Во всякомъ случаѣ, положеніе Іоанна не было безусловно безвыходнымъ; ему предстоялъ только выборъ между монастыремъ и вдохновеніемъ. Но до сихъ поръ мы знали, что свобода пѣснотворчества была высшимъ закономъ жизни пѣвца, и совершенно не подготовлены встрѣтить въ его душѣ высшій принципъ, доминирующій и надъ его благочестивымъ вдохновеніемъ. Пѣвецъ не послушался халифа; во имя чего же онъ преклонится предъ волею черноризца?

Нежданный приговоръ
Какъ громъ упалъ средь мирнаго синклита.
Смутились всѣ. Пѣвца померкнулъ взоръ,
Покрыла блѣдность впалыя ланиты.
И неподвижно долго онъ стоялъ,
Безмолвно опустивъ на землю очи,
Какъ будто бы отвѣта онъ искалъ
И отвѣчать недоставало мочи.

Съ обычнымъ мастерствомъ поэтъ пластическими штрихами отмѣтилъ ощущенія пѣвца, и поза говоритъ за Іоанна все, что надо. Онъ могъ бы молчать, и всякій бы понялъ бурю въ его душѣ; но пѣвецъ заговорилъ, какъ будто бы поэту было нужно показать всѣмъ, что это не живой человѣкъ, а статуя, въ которой нѣтъ горячаго и живаго сердца.

Спустися, ночь, на горестнаго брата,
И тьмой его отъ солнца отлучи!
Померкните, затмитесь безъ возврата,
Моихъ псалмовъ звенящіе лучи!

Какая ночь? Кто его отлучаетъ отъ солнца? Что это за звенящіе лучи псалмовъ? Зачѣмъ, зачѣмъ эти рискованныя метафоры въ ту минуту, когда чуть не ножомъ ударили въ сердце?

Погибни, жизнь! Погасни, огнь алтарный!
Уймись во мнѣ, взволнованная кровь!

Такъ и хочется крикнуть слова Пистоля Фальстафу: „говори-же, что тебѣ нужно, какъ человѣкъ этого міра“.

Свершилось. Мрака набѣгаютъ волны—
Взоръ гаснетъ—стынетъ кровь—всему конецъ.
Изъ міра звуковъ нынѣ въ міръ безмолвный
Нисходитъ къ вамъ развѣнчанный пѣвецъ...

Все непонятно, все неправдоподобно и вычурно. У Дамаскина была своя и крѣпкая воля; онъ упрямо отвергъ всѣ соблазны дамасскаго владыки. Отчего же теперь онъ такъ безропотно идетъ навстрѣчу волнамъ мрака, смерти и концу всего? Во имя чего онъ отказывается отъ пѣсенъ? Что онъ получаетъ взамѣнъ? По его словамъ, ему остается еще „небесная любовь“; но, во-1-хъ, это уже не мало и съ такимъ пріобрѣтеніемъ рано предаваться безъисходному унынію и отчаянію, а во-2-хъ, отчего „небесной любви“ не было съ нимъ прежде, до его поступленія въ обитель?

И все-таки „свершилось“, черноризецъ побѣдилъ. Но побѣдилъ-ли въ Іоаннѣ монахъ пѣвца?

Увы, подъ этой ризой черной,
Какъ въ оны дни подъ багрецомъ,
Живымъ палимое огнемъ,
Мятется сердце непокорно.

И конечно. Вѣдь новый братъ отъ пустой схемы пѣснопѣнья перешелъ только къ такой-же пустой для него схемѣ монашества, равносильной смерти, могильному мраку и безмолвному міру. Если монашество только черная риза, то отъ него, конечно, и ждать нельзя цѣлебной силы. Въ чемъ-же здѣсь человѣческій драматизмъ, если Дамаскинъ ни отъ чего не отрекался и ничего не бралъ взамѣнъ? Механическая борьба двухъ шаблонныхъ темъ не даетъ никакихъ элементовъ для движенія и развязки фабулы.

Пѣвецъ не выдержалъ испытанія; велико или невелико значеніе этого факта, но это фактъ, имѣющій опредѣленный смыслъ. Но поэтъ съ своей стороны употребилъ всѣ усилія, чтобы этотъ фактъ въ сознаніи читателя прошелъ почти незамѣченнымъ. Онъ отдается личному лиризму и за свой счетъ отстаиваетъ свободу творческаго слова.

Надъ вольной мыслью Богу неугодны
Насиліе и гнетъ,
Она, въ душѣ рожденная свободно,
Въ оковахъ не умретъ!

О, эта мысль! Какъ бы она ни была сказана, она каждый разъ потрясаетъ человѣческое сердце, подкупаетъ сознаніе въ пользу любой концепціи, наркотически дѣйствуетъ на всякое вниманіе.

Если бы этотъ лирическій цвѣтокъ былъ вплетенъ въ менѣе величавую и болѣе человѣческую фабулу, если бы сама мысль не разросталась до фантастическихъ и грандіозныхъ очертаній, когда по неудержимой силѣ она равна бурному вѣтру съ Ливанскихъ горъ, гремящимъ среди скалъ струямъ потока и восходящему солнцу,— поэтическая мелодія на эту тему властно поработила бы себѣ нашу душу. Но здѣсь—она не на мѣстѣ; здѣсь это парентирсъ древнихъ [1]). Развѣ вправѣ былъ Дамаскинъ жаловаться на гнетъ и насиліе? Развѣ не добровольно онъ согласился на испытаніе? Это только эпитимія, благочестивое аскетическое упражненіе. Паѳосъ поэта былъ бы понятенъ, если бы дѣйствующимъ лицомъ у него былъ не суровый черноризецъ, а отцы-инквизиторы. Гдѣ же здѣсь-то оковы?

Этотъ гимнъ дышетъ радостью и побѣднымъ торжествомъ. О, если бы дѣйствительно мысль была такъ стихійно-неудержима! Умираютъ и мысли, но умираютъ, конечно, не въ оковахъ. Развѣ Аристотель не убилъ мысль Аристарха Самосскаго, которая ожила только въ современной астрономіи? Развѣ живутъ тѣ мысли, которыя игнорируются двумя или тремя поколѣніями, пока далекіе потомки не воздвигнутъ имъ приличнаго мавзолея? Развѣ живутъ тѣ великія мысли, которыя на языкѣ у всѣхъ звучатъ не своимъ смысломъ, пока не сотрутся и не станутъ безцвѣтнымъ общимъ мѣстомъ? И эта тема не была бы такою жгучею и наркотическою, если бы въ ней было меньше скорби и муки. Длинный мартирологъ мысли не былъ бы возможенъ, если бы мысль была свободна, какъ вѣтеръ, и могуча, какъ солнце. Гиперболы поэта заставляютъ вниманіе читателей скользить только надъ поверхностью глубокой мысли.

Но это лирическое отступленіе смягчаетъ проступокъ Дамаскина.

Онъ съ монахами поетъ.
Но вотъ межъ ними гость нежданный,

---

[1]) Парентирсъ, по опредѣленію грамматика Ѳеодора, паѳосъ безвременный и напрасный тамъ, гдѣ не должно быть паѳоса, или неумѣренный тамъ, гдѣ нужна ему мѣра. По Лессингу, стр. 199.

Нахмуря брови, предстаетъ
Наставникъ старый Іоанна.
Суровы строгія черты,
Главу подъемля величаво,
«Пѣвецъ», онъ молвитъ...

Но мы уже *видѣли* его рѣчь; человѣкъ, который такъ стоитъ и такъ смотритъ, не пойдетъ на компромиссы; съ нимъ борьба невозможна; предъ его непреклонною волею должно безропотно склоняться все; *одно* нарушеніе устава уничтожаетъ въ его мнѣніи всѣ подвиги и заслуги. Но Дамаскина ни на минуту не покидаетъ счастье; соборъ отшельниковъ ходатайствуетъ за него предъ черноризцемъ. Мы не знаемъ, чувствовалъ-ли себя черноризецъ въ правѣ отступиться отъ своего требованія, но онъ сдѣлалъ это въ угоду синклиту и наложилъ на пѣвца только эпитимію. И опять драматизмъ законченъ, правда чисто внѣшнимъ образомъ, безъ внутренней борьбы, безъ нравственныхъ колебаній. Но поэма движется дальше; надо возвеличить пѣвца и пѣснопѣніе, и все это достигается чудомъ. Изъ обычныхъ условій дѣйствительной жизни споръ переносится въ область нездѣшней правды, гдѣ и разрѣшается.

Сколько разъ живые люди смотрѣли на поэта сквозь образы исторіи, и каждый разъ поэтъ лишалъ ихъ слова. Въ простыхъ лицахъ ему чудились черты инаго міра и иной красоты; онъ хотѣлъ проникнуть своимъ взоромъ къ тѣмъ послѣднимъ обобщеніямъ типа, гдѣ индивидуальность расплывается въ туманѣ и исчезаетъ. Зато внѣшняя оболочка дѣйствующихъ лицъ всегда тревожила его творческіе инстинкты и создавала позы, полныя пластической экспрессіи.

Нерѣдко можно слышать мнѣніе, что „Донъ-Жуанъ“ гр. А. Толстаго одно изъ самыхъ „обдуманныхъ“ произведеній литературы, что въ основѣ его лежитъ изученіе всѣхъ и всякихъ версій испанской легенды, что поэтъ въ своемъ героѣ уловилъ общечеловѣческій смыслъ этого типа. Въ этомъ мнѣніи есть, конечно, своя правда; обдуманности въ „драматической поэмѣ“—много и еще больше въ ней философіи; но и въ понятіи типа и въ понятіи философіи мы должны сдѣлать существенныя измѣненія, чтобы цѣликомъ удержать это мнѣніе. Мы не стали бы останавливаться на эпиграфѣ (изъ Гофмана) поэмы, если бы онъ не давалъ намъ ключа къ загадочному шифру драмы „Das ist die entsetzliche Folge des Sündenfalls, dass der Feind die Macht behielt, dem Menschen aufzulauern, und ihm selbst in dem Streben nach dem Höchsten, worin er seine göttliche Natur ausspricht, böse Fallstriche zu legen. Dieser Conflict der göttiichen und dämonischen Kräfte erzeugt den Begriff des irdischen, so wie der erfochtene Sieg den Begriff des überirdischen Lebens“. Для пониманія поэмы здѣсь дорого каждое слово, и каждое слово должно быть взято въ прямомъ и строгомъ его смыслѣ, внѣ какихъ бы то ни было метафорическихъ иносказаній. Итакъ, понятіе жизни создается изъ понятія столкновенія божественныхъ силъ съ демоническими. Намъ нѣтъ нужды изучать типъ той философіи, которая могла дать такой отрывокъ. Намъ довольно отмѣтить, что типы людей, выработанные путемъ подобной борьбы, лишаются того смысла, которымъ могла бы дорожить экспериментальная психологія, и пріобрѣтаютъ иное, высшее значеніе, понятное только при свѣтѣ метафизики. Нити отдѣльныхъ дѣйствій человѣка оканчиваются не въ предѣлахъ его организма, а идутъ въ иной міръ, въ область сверхчувственной жизни, гдѣ и сплетаются въ свой узелъ, дающій сущность и схему даннаго типа. Разстояніе между поступкомъ, какъ слѣдствіемъ, и духовнымъ двигателемъ, какъ причиною, значительно увеличивается, такъ что оцѣнка и судъ надъ тою или другою личностью переносится въ высшую судебную инстанцію.

Что-же говорятъ о донъ-Жуанѣ люди, среди которыхъ онъ жилъ?

Твоихъ бровей грозящая дуга
Являетъ самолюбіе и гордость—

читаетъ по его лицу донна-Анна.

...Вокругъ бровей
И возлѣ устъ играетъ и змѣится
Насмѣшливо-суровая черта,—

тонко и живописно выражается о его наружности командоръ. Очевидно, нумизматическое лицо донъ-Жуана останавливало на себѣ и его вниманіе.

Съ спокойствіемъ лѣтописца, съ умѣньемъ опытнаго декоратора

описываетъ маркиза де-Маранья какой-то кавалеръ на площади у фонтана—

Онъ сбросилъ плащъ, онъ шляпу загибаетъ,
Его лицо освѣщено луной,
Какъ будто хочетъ онъ, чтобъ вся Севилья
Его узнать могла.

Даже самъ сатана любуется красивымъ юношей, какъ будто его глазами смотрѣло женское сердце.

Но если рѣчь зайдетъ о воинской отвагѣ
Или любви коснется разговоръ,
Его рука уже на шпагѣ,
Огнемъ горитъ орлиный взоръ.
Какъ онъ хорошъ въ толпѣ придворной,
Одѣтый въ бархатъ и атласъ,
Когда онъ клонитъ такъ притворно
Свой взоръ при встрѣчѣ женскихъ глазъ!

Это „духъ тьмы, видъ ангела пріявшій", по словамъ оскорбленной донны-Анны; это „ангелъ-истребитель", по признанію самого донъ-Жуана. На всемъ протяженіи поэмы мы видимъ Жуана, видимъ его позу, жестъ и складки костюма; мы видимъ его у окна донны-Анны, когда онъ при звонѣ гитаръ, стоя у рѣшетки, бесѣдуетъ съ командоромъ; видимъ подъ балкономъ Нисеты, когда онъ такъ красиво задрапированъ рукою кавалера; видимъ его сборы на гулянье, когда Лепорелло торопится надѣть на него золотую цѣпь; видимъ и у ногъ донны-Анны и у ногъ мнимаго отца Іеронима; видимъ съ гитарой на пиру, всегда видимъ статнымъ юношей въ картинной позѣ. Но мы хотимъ *знать* его, какъ человѣка этого міра, знать въ привычкахъ и манерѣ жить, въ цѣляхъ и побужденіяхъ дѣятельности.

У Пушкина Лаура уронила про Жуана одно только слово—„мой вѣрный другъ, мой вѣтряный любовникъ"—и это слово сразу же дало освѣщеніе всей его личности. Конечно, вѣтряный любовникъ, ибо иначе какой-же онъ донъ-Жуанъ, но онъ и вѣрный другъ, другъ Лауры, у которой любовники—не диво, а друзья большая рѣдкость. Вѣетъ какою-то мягкостью и добродушной лаской отъ того неотразимаго искусителя, который поэтамъ, падкимъ до необыкновеннаго и неразгаданнаго, казался человѣкомъ суровымъ и жесткимъ. Какъ плодотворна смѣлость истиннаго поэта! Онъ не испугался простыхъ и понятныхъ для всѣхъ искушеній, порабощающихъ женское сердце; онъ не побоялся оттѣнить чары донъ-Жуана любовью такой женщины, которая, повидимому, не слишкомъ дорожитъ своею любовью. У пушкинскаго донъ-Жуана нѣтъ ни грозящей дуги бровей, ни насмѣшливо-суровой черты возлѣ губъ, ни глубокомысленной философіи,—и все таки намъ ясно, что не любить его было трудно. Въ Лаурѣ нѣтъ изысканнаго благородства, но не въ каждомъ женскомъ сердцѣ мы найдемъ любовь, какую давала она донъ-Жуану.

....А далеко, на сѣверѣ—въ Парижѣ—
Быть можетъ, небо тучами покрыто,
Холодный дождь идетъ и вѣтеръ дуетъ.

А ночь въ Севильѣ была тиха, полна ароматами лимоновъ и лавровъ, озарена яркой луной! И за спиной Лауры стоялъ донъ-Карлосъ въ ожиданіи ласки отъ веселой красавицы! Сколько правды, простоты и нѣжности въ этомъ короткомъ вздохѣ! Быстро и вольно рвутся изъ души дѣйствующихъ лицъ Пушкина короткія, отрывистыя фразы; эти люди—живы и просты, какъ жизнь, какъ искусство. Полный неудержимаго веселья, легкомысленно позабывшій обо всемъ, кромѣ своего счастья, юный испанскій грандъ зоветъ къ себѣ на свой праздникъ ненавистную статую, вблизи которой такъ много плакала донна-Анна. Сколько счастья въ мечтѣ поэта! Сколько наслажденія въ діалогѣ простомъ и до дна ясномъ!

Поищемъ подобныхъ же штриховъ и въ донъ-Жуанѣ гр. А. Толстаго. Здѣсь этотъ типъ, повидимому, долженъ быть еще проще и понятнѣе; не даромъ же поэтъ дважды и надолго запираетъ донъ-Жуана въ его дворцѣ и заставляетъ маркиза исповѣдываться предъ читателями. Чего легче понять человѣка, который говоритъ все, что происходитъ въ его душѣ? Увы, и искренняя исповѣдь бываетъ иногда непонятнѣе хитрыхъ загадокъ и сложныхъ гіероглифовъ. Жуанъ не знаетъ, какое чувство будитъ въ немъ донна-Анна. Конечно, не любовь; любовь—ложь; онъ несомнѣнно понимаетъ это чувство; въ ней становится понятнымъ „чудесный строй законовъ бытія, явленій всѣхъ сокрытое начало"; и ни одна женщина такой любви ему не давала; и онъ упрекаетъ женщинъ въ измѣнѣ, въ обманѣ и лжи, приходитъ въ ярость и сердится на любовь. Но въ его

сердцѣ все таки что-то есть; можетъ быть, это совѣсть? Но если нѣтъ любви, то нѣтъ и совѣсти. Монологъ принимаетъ возвышенный и страстный характеръ. Жуанъ сыплетъ проклятіями и негодуетъ; почему-то ему въ голову приходитъ странный вопросъ — „кто приковалъ къ извѣстному пространству человѣка? Кто ограничилъ нашъ свободный духъ стѣной, горами, моремъ иль заставой?“ О, въ философіи есть много неясныхъ вопросовъ,—и донъ-Жуанъ ожесточается. И къ его любви примѣшивается все больше и больше гнѣва и злобы. Онъ негодуетъ, „какъ негодуетъ раненый орелъ, когда влачить полетъ онъ долженъ низко“. Намъ бы хотѣлось наконецъ, знать, что-же говоритъ этоиъ яркій образъ. Но и этотъ орелъ—какой-то необыкновенный орелъ; ему не больно отъ раны; подстрѣленный, онъ негодуетъ и не на того, кто подстрѣлилъ его, а лишь на то, что онъ долженъ низко влачить свой полетъ.

О, наивный филистеръ, обдумывающій жизнь, вмѣсто того, чтобы жить, анализирующій любовь, вмѣсто того, чтобы любить! И какія только женщины любятъ эту сухую метафизику, полную придуманной злости и напускнаго гнѣва! Но мы дѣлаемъ ошибку, когда ищемъ ключъ къ загадкѣ въ той же психологической области, гдѣ нашли его и у Пушкина. Мы должны подняться многими этажами выше и углубиться въ тайны „überirdischen Lebens“. Духи утверждаютъ, что „сей донъ-Жуанъ любимецъ есть природы“ и въ то же время онъ „избранникъ сатаны“; сатана утверждаетъ, что Жуанъ „не понялъ святаго значенья любви“, но духи показали Жуану „въ чемъ сердца задача“. На всемъ пространствѣ поэмы, по словамъ духовъ, „въ тревогѣ думъ, въ разгарѣ мощныхъ силъ Жуанъ блуждаетъ дерзостенъ и страстенъ, но за черту еще онъ не ступилъ“; по мнѣнію сатаны, нельзя спасти Жуана де-Маранья „какую-бъ намъ систему не принять: систему вѣры иль раціонализма (?), деизма или пантеизма, хоть всѣ до одного оттѣнки перебрать, которыми привыкла щеголять философическая призма“.—И кто-же пойметъ этого удивительнаго человѣка, если онъ возбуждаетъ сомнѣнія и споры тамъ, гдѣ мудрость и проницательность безусловно превышаютъ человѣческія силы?

И донну-Анну поэтъ не пряталъ отъ нашихъ глазъ; вмѣстѣ съ Жуаномъ и другими лицами пьесы она образуетъ очень эффектныя

группы; мы видѣли ее, подъ руку съ командоромъ, на площади у фонтана; видѣли надъ трупомъ отца; видѣли, какъ она заслоняетъ собою донъ-Жуана отъ офицера Sant'Officcio;

Вся набожно отдавшися Мадоннѣ,
Она теперь не знаетъ и сама,
Какъ живописно съ гребня кружевное
Ей падаетъ на плечи покрывало.

Нѣтъ сцены, гдѣ бы она не была живописна и красива. И дорого-же она заплатила за эту красоту! Она превратилась въ „идеалъ“, въ идеалъ вообще, безъ тѣни жизненнаго загара, безъ одной характерной складки живаго организма. Съ истинно-сатанинскимъ сарказмомъ Сатана всю ее сводитъ къ одной линіи, которая „прямехонько упирается“ „въ чистый прототипъ“, „въ образъ совершенный, для каждой личности заранѣ припасенный“. Бѣдная, идеально-пустая донна-Анна! Какъ понять ея сердце? Чѣмъ объяснить ея любовь? Съ земной точки зрѣнія, она необъяснима. По смыслу ея признаній, она, понявъ загадку души донъ-Жуана, полюбила суровую испанскую теорему, провѣренную нѣмецкою метафизикою, какъ ученый любитъ свои трактаты, стоившіе трудовъ и усилій. Конечно, это только одно изъ предположеній, которыхъ можетъ быть сдѣлано съ равнымъ правомъ—много; отдавъ свою характеристику Сатанѣ, она вышла изъ-подъ юрисдикціи человѣческой критики.

Всѣ остальныя дѣйствующія лица только второстепенные декоративные аксессуары, поэтому поэтъ и не доводитъ ихъ характеристики до третьей метафизической инстанціи и ужъ, конечно, не дѣлаетъ психологическаго анализа, въ чемъ было отказано и первымъ сюжетамъ. Что такое Боабдилъ?

Колпакъ и куртка,
И абордажный на цѣпи топоръ,
Узорныя морскія шаровары,
И туфли на босую ногу...

Прибавьте къ этому его фелуку—

Щегольски загнута,
Лихая мачта въ воздухѣ дрожитъ.
Прилаженъ къ ней косой латинскій парусъ...

Очень приличный пиратъ! Въ любомъ балетѣ онъ произвелъ бы

эффектъ. Правда, онъ покушался на жизнь донъ-Жуана; но это покушеніе вовсе ненужно для драмы, ничѣмъ не связано съ тою борьбою, которая происходитъ въ душѣ героя; оно ненужно и для характеристики Боабдила; онъ и безъ того „молодецъ-разбойникъ хоть куда“.—Дать душу туфлямъ и шароварамъ, показать личность и характеръ пирата, дать ему способность дѣйствовать по своему почину, въ силу личныхъ стремленій и цѣлей—казалось поэту, должно быть, ненужною роскошью. Этотъ мориско долженъ быть радъ и тому, что его пестрою и яркою живописностью оттѣняется строгое изящество маркиза де-Маранья.

Командоръ... но это печальная участь всѣхъ командоровъ, предусмотрительно запасенныхъ для шпаги донъ-Жуана. Они живутъ въ поэмахъ недолго, но оживаютъ въ видѣ надгробныхъ статуй. Свою механическую роль и здѣсь онъ исполняетъ вполнѣ добросовѣстно, если только трезвъ театральный механикъ. Суровое благородство—вотъ и все, что поэтъ мимоходомъ бросаетъ гордому испанскому гранду.

Добродѣтельный донъ-Октавіо—лишняя нить въ драматическомъ узлѣ; его назначеніе—оттѣнять благородство донны-Анны, а она и безъ того—идеалъ.

Остается Лепорелло; но это лакей, существо вульгарное и низкое, и поэтому поэтъ оставилъ ему нѣкоторые намеки на жизненность и естественность. Болтливый трусъ, находчивый плутъ, онъ иногда говоритъ такимъ языкомъ, въ которомъ слышатся самобытность и характерность.

Въ сущности секретъ лирическаго драматизма очень простъ. Намекъ на драму есть только въ душѣ донъ-Жуана. Усилія построить на метафизическомъ основаніи теорію любви, попытки провести эту теорію въ отношенія къ доннѣ-Аннѣ и гибель теоріи при встрѣчѣ съ истиннымъ чувствомъ—вотъ и всѣ ступени драматическаго движенія. Всѣ дѣйствующія лица только—или случайные отрывки изъ философскаго монолога автора или красивыя статуи. При отсутствіи жизненности и типичности, они мало стѣсняютъ лирическіе порывы поэта; но все таки поэту иногда надоѣдаетъ даже ex officio поддѣлываться подъ тонъ своихъ героевъ, и онъ смѣло вставляетъ свои тирады въ ихъ діалоги. Легко угадать, гдѣ слово

остается только за авторомъ, внѣ нуждъ и цѣлей драмы. Тамъ, гдѣ (по возможности, въ тишинѣ) раздается рѣзкій металлическій звукъ, гдѣ контуры очерчены тонкой и изящной геометрической линіей, тамъ дѣйствующее лицо—авторъ. Только Лепорелло почти исключенъ изъ этого круга красоты; но и онъ измѣняетъ своей лакейской природѣ, когда соблазнъ слишкомъ великъ. Ночью, на кладбищѣ, предъ статуею командора („весь мраморный на мраморномъ конѣ“) и Лепорелло отдается поэтическимъ грезамъ. Ему чудится, что

межъ гробницъ
Уже какой-то странный ходитъ шепотъ.

Испугъ поднимаетъ его фантазію еще выше и оживляетъ кладбищенскія изваянія.

Кругомъ вездѣ
Все движется и шепчетъ. Рвутся кони
И фыркаютъ, покрыты бѣлой пѣной.

Метафизика автора не давала и возможности драмы. Донъ-Жуанъ не въ себѣ находитъ мотивы своей дѣятельности; онъ то слѣпнетъ, то видитъ вновь и, невиноватый въ этихъ переходахъ, не можетъ взять на себя отвѣтственность за свои поступки. Вся его дѣятельность случайна; убѣжденій у него нѣтъ; онъ жертва чужой воли; въ немъ нѣтъ главнаго условія всякаго драматическаго характера—своей и свободной души.

Своеобразное значеніе пластики и живописныхъ декорацій въ поэтическомъ творчествѣ гр. А. Толстаго подчеркивается иногда самыми неожиданными переходами мысли и настроенія поэта. Пѣсня о походѣ Владиміра на Корсунь начата въ самомъ шутовскомъ тонѣ; кіевскій князь—язычникъ и очень... наивный язычникъ; вопреки всѣмъ наставленіямъ царьградскаго мниха-философа, онъ смѣшиваетъ смиреніе съ десятью сотнями струговъ и выкупомъ съ греческихъ купцовъ; смиренное предложеніе корсунцамъ „сдаться“—несомнѣнно разсчитано на комизмъ и забавность; реторика, бельмесы и „мудрость“ сената—юмористическіе штрихи; „ну то-то“, „припру“, „вынь да положь“, „креститься хочу да жениться“—перлы крупнаго юмора.

*

И вдругъ передъ взоромъ поэта поднялся стройный и изящный образъ.

Въ печали великой на сходнѣ крутой
Царевна взошла молодая,
Прислужницы дѣву накрыли фатой,
И волны запѣнилъ корабль золотой,
Босфора лазурь разсѣкая.

Тонкій силуэтъ греческой царевны сдѣлалъ чудо: шутовскаго тона какъ не бывало. Подъ стать первымъ аккордамъ пѣсни остались только „боки вора Фоки", но пѣсня уже безповоротно перешла на другой ладъ, на ладъ „невянущей славы". Вмѣстѣ съ поэтомъ читатель уже любуется Владиміромъ и его невѣстою, когда вдоль старинныхъ улицъ они идутъ въ длинныхъ и блестящихъ одеждахъ. Мы любуемся постройкою новаго храма, когда „водой и гужомъ" привозятся яшма и мраморъ, когда „ярко на полѣ горятъ золотомъ иконы мусійскаго дѣла". Мы любуемся, какъ кони и бѣлыя статуи „стоймя на ладьяхъ", плывутъ по Днѣпру „ко стольному Кіеву-граду". Несомнѣнно, что вторая половина пѣсни по своему тону рѣзко отличается отъ первой, какъ несомнѣнно и то, что моментомъ перелома являются картинные сборы въ дорогу греческой царевны.

Куда бы ни торопился поэтъ, какой бы замыселъ онъ не таилъ въ своей душѣ, онъ не пройдетъ мимо камня, сколько-нибудь годнаго для ваянія, не пропуститъ группы, которую можно расположить живописно и красиво.

... Потокъ-богатырь всѣхъ другихъ превзошелъ:
Взглянетъ—искрами словно обмечетъ;
Повернется направо—что сизый орелъ,
Повернется налѣво—что кречетъ;
Подвигается мѣрно и взадъ, и впередъ:
То притопнетъ ногою, то шапкой махнетъ,
То вдругъ станетъ, тряхнувши кудрями,
Пожимаетъ на мѣстѣ плечами.

Но поэтъ все еще не насмотрѣлся на лихаго танцора; онъ видѣлъ его при свѣтѣ дня, ему хочется еще разъ посмотрѣть на него при лунномъ сіяніи.

Сквозь царьградскія стекла въ хоромную сѣнь
Смотрятъ свѣтлыя звѣзды, дивяся,

Какъ по бѣлымъ стѣнамъ богатырская тѣнь
Ходитъ взадъ и впередъ подбочася.

Такъ съ поэтомъ мы теряемъ на пути драгоцѣнное время, которое нужно намъ для серьезнаго и большаго дѣла; впереди предстоятъ бичи исторической сатиры, царевна у окна надъ цвѣтникомъ, патріотъ-аптекарь и дѣвы въ палатѣ вонючей. И въ самомъ дѣлѣ, на что Потоку эта пляска? И при меньшемъ совершенствѣ въ хореографическомъ искусствѣ богатырь Владиміра могъ бы повторить всѣ остроты противъ московскаго хана и петербургскаго холодка. Но поэтъ не стерпѣлъ; ужъ больно хороша была богатырская тѣнь на бѣлыхъ стѣнахъ.

Сатирическія стрѣлы, направленныя въ сердце самой живой современности, расписаны поэтомъ орнаментами и узорами археологіи. Иногда безъ ученаго комментарія нельзя и понять его сатиры.— Дѣло идетъ о тѣхъ матеріалистахъ, которымъ „имена суть многи"; цѣль сатиры—тѣ, „у коихъ трубочисты суть выше Рафаила", инженеры и земство при постройкѣ сумасшедшаго дома и Станиславъ на шею вожакамъ. Допустимъ, что стрѣлы — остры и дѣйствительно попадаютъ въ цѣль. Но зачѣмъ для сатиры нужно, чтобы практичный „Ладо" былъ „въ мурмолкѣ червленой", чтобы онъ носилъ „корзно", шитое камнями, чтобы его „голени" были „вкрестъ" обвиты золоченою тесьмою? Зачѣмъ у его подруги серебристая ткань, наборный вѣнецъ и понява, которая узорной фатой мететъ за нею травы? Что общаго между содержаніемъ сатиры и этими византійскими разводами? Это „воистину все лѣпо",—отвѣтилъ бы, вѣроятно, поэтъ.

Въ большинствѣ былинъ и балладъ гр. А. Толстаго фабулы почти нѣтъ; внѣшнія рамки разсказа примитивны и несложны. Свенъ, Кнутъ и епископъ снаряжаются въ походъ противъ Бодричей, встрѣчаютъ въ морѣ Боривоя, бьются съ нимъ и, проигравъ битву, спасаются бѣгствомъ. Слѣпой Гаконъ, ринувшись въ битву, рубитъ свою подмогу и гладитъ бороду послѣ побѣды. Илья Муромецъ ѣдетъ боромъ и сердится на Владиміра. Канутъ довѣрчиво ѣдетъ на приглашеніе Магнуса, не предчувствуя измѣны. Гаральдъ Гардрадъ поднимаетъ въ бою топоръ во имя Ярославы, сватается къ

ней и становится ея счастливымъ мужемъ и норвежскимъ королемъ. Владиміръ смиренно ѣдетъ въ Корсунь за крещеніемъ и невѣстою и весною возвращается въ Кіевъ. Чурило и Дюкъ сватаются къ дочерямъ Владиміра; кіевскій князь принимаетъ ихъ предложеніе и дочки князя согласны выйти замужъ за богатырей. Гаральдъ-варягъ, Гаральдъ-саксонецъ, Вильгельмъ-нормандецъ и русскій князь Изяславъ одновременно выходятъ въ походъ и гибнутъ въ бою. Уже одинъ тотъ фактъ, что событія, создающія канву поэтическаго вымысла, незначительны по своему жизненному содержанію, довольно поучителенъ. Другіе поэты не безъ умысла завязываютъ иногда запутанный драматическій узелъ; люди своей воли, полные то упрямою мыслью, то непобѣдимою страстью, сталкиваются на одной дорогѣ; дорога узка и на ней нельзя разойтись мирно; надо или уступить, или уничтожить препятствія, или погибнуть; въ эти минуты самыя затаенныя пружины дѣятельности человѣка, какъ мускулы на рукѣ въ моментъ наибольшаго усилія, выступаютъ отчетливо и ясно; вырвется нетерпѣливое слово, проснется въ сдержанномъ человѣкѣ звѣрь, совѣсть запутается въ паутинѣ софизмовъ, вспыхнетъ яркимъ лучемъ самоотверженіе, тѣмъ или другимъ способомъ, но озарится таинственная лабораторія живой личности, и ростъ человѣка будетъ измѣренъ. Изъ этой обстановки никто не уйдетъ неразгаданнымъ сфинксомъ; и молчаніе можетъ стать краснорѣчивымъ фактомъ; самаго скрытнаго человѣка поэтъ заставитъ обмолвиться и проговориться. У гр. А. Толстаго нѣтъ такихъ фабулъ; въ его балладахъ просторно всѣмъ; а если и „припретъ" смиренный Владиміръ владыкъ Византіи, то „не лѣзть-же царямъ въ самомъ дѣлѣ на ножъ" и церемонная дипломатія быстро переходитъ въ полную покорность.

Фабула, „выдумка", сюжетъ — и до сихъ поръ понятія недостаточно ясныя. Эстетическая критика много увлекалась красотою образовъ, содержаніемъ лирики, тономъ и колоритомъ поэмы и сравнительно мало изучила технику и архитектонику поэтическаго творчества. Не лишено своеобразнаго значенія то явленіе, что въ настоящее время дѣла о литературномъ плагіатѣ чаще всего возникаютъ изъ-за сюжета. Но, съ одной стороны, ученые комментаріи къ драмамъ Шекспира и другимъ классическимъ произведеніямъ литературы отнимаютъ и отъ великихъ мастеровъ честь перваго изобрѣтенія фабулы;

основныя линіи того рисунка, по которому великіе поэты дѣлали свои узоры, существовали задолго до своего художественнаго воплощенія. Съ другой стороны, многочитающіе любители „беллетристики" часто почти безошибочно угадываютъ развязку интриги, заранѣе знаютъ, кто будетъ убитъ и кто получитъ руку героини изъ рукъ автора. Какъ ни плодовиты современные поэты и романисты, какія бы стороны общественной жизни не затрогивались литературными „тружениками", — старые шаблоны и истрепанныя схемы даютъ себя чувствовать. Есть испробованные эффекты, на которые всегда можно положиться; есть благодарныя темы, которые всегда вывезутъ; и сквозь полупрозрачную маску и слегка измѣненную драппировку мы узнаемъ манекенъ, носившій на своихъ плечахъ тоги и блузы, мантіи и фраки. Подвести итогъ фабуламъ, свести ихъ къ наиболѣе простымъ схемамъ и показать смыслъ и цѣль простѣйшаго механизма — серьезная задача критики; повидимому, приходитъ время выдвинуть эту задачу на первый планъ и признать неотложною: спросъ на беллетристику великъ, изящная литература не успѣваетъ предлагать свои фабрикаты, а сводитъ все дѣло къ плагіату и судебному разбирательству — для критики равносильно признанію въ недосмотрѣ.

Въ виду сбивчивости понятій въ этой области, вопросъ о фабулѣ лирическихъ произведеній почти никогда не поднимается. Здѣсь, несомнѣнно, какое-то недоразумѣніе. Конечно, тамъ, гдѣ имѣется въ виду субъективный міръ поэта, гдѣ все вниманіе сконцентрировано на данномъ чувствѣ или настроеніи, — можетъ и не быть внѣшнихъ, объективныхъ рамокъ. Но что-же это доказываетъ? Развѣ „Послѣдняя туча" Пушкина даетъ намъ *только* одинъ моментъ изъ жизни его души? Развѣ было бы понятно это торжествующее побѣду „довольно — сокройся", если бы мы позабыли о бурѣ и ея угрозахъ, предшествовавшихъ первымъ аккордамъ стихотворенія? Грудь не поднималась бы такъ легко и свободно, если бы туча не обвивалась молніей и не гремѣла громомъ. Мы чувствуемъ и угадываемъ по даннымъ стихотворенія настроеніе и чувства, только-что пережитыя; мы можемъ, стало быть, установить связь между настоящимъ и ближайшимъ прошедшимъ въ душѣ поэта. Кромѣ того, не всякій могъ бы пережить подобное чувство по поводу „разсѣянной

бури“, и, въ особенности, пережить такъ, какъ оно сложилось и было сознано въ душѣ поэта; это чувство полно намеками на всю его личность, на весь его характеръ и будитъ цѣлую вереницу представленій на основѣ этого стихотворенія, но внѣ его объема. Если мы хотимъ вполнѣ усвоить себѣ это стихотвореніе, мы должны усвоить себѣ и тяжелое чувство бури, еще не разсѣянной, и способность торжествовать побѣду такъ-же мягко, такъ-же безъ злобы и мести, какъ умѣлъ дѣлать это поэтъ.

Развѣ здѣсь нѣтъ элементовъ фабулы? Развѣ здѣсь не намѣчена смѣна отдѣльныхъ моментовъ въ предѣлахъ строго опредѣленной индивидуальности? Начало стихотворенія Лермонтова „И скучно, и грустно“... не отмѣчено ни какимъ объективнымъ поводомъ и не пріурочено къ конкретному образу. Но и здѣсь мы видимъ „годы“, длинные годы, когда постепенно накоплялись элементы даннаго настроенія; мы видимъ и *какъ* они накоплялись; возможность такой философіи, способность *такъ* переживать такія настроенія, ставитъ передъ нашими глазами вполнѣ живую и типичную личность; если бы мы упрямо остановились на одномъ моментѣ, если бы мы не прислушивались съ поэтомъ къ отзвукамъ прошлаго,—мы не поняли бы достаточно полно и ясно и самаго стихотворенія.

Въ манерѣ создавать фабулу можно различить два пріема. Дѣйствующія лица или сами создаютъ свою драму, или только приспособляются къ внѣшнимъ условіямъ, независящимъ отъ ихъ воли и личности. Въ первомъ случаѣ перипетіи драматической борьбы объясняются субъективными побужденіями дѣйствующихъ лицъ; во второмъ — рамки фабулы приносятся извнѣ и иногда поражаютъ неожиданностью и случайностью. Убійство Дездемоны, отравленіе Моцарта, бой купца Калашникова—дѣйствительные факты и событія, но они не случайны, они стоятъ въ тѣсной связи съ характерами и мотивами поэтическаго замысла. Крушеніе желѣзнодорожнаго поѣзда, шальная пуля въ битвѣ—случайности исключительно внѣшняго характера; такихъ случайностей мало въ произведеніяхъ великихъ поэтовъ; если онѣ и бываютъ, то почти никогда не становятся въ центрѣ событій, рѣдко выпадаютъ на долю главныхъ дѣйствующихъ лицъ. Пусть эти случайности реальны, но онѣ непригодны поэту, ибо мѣшаютъ мотивировать естественными причинами ходъ дѣйствія.

Мы уже видѣли, какъ проста и несложна фабула балладъ гр. А. Толстаго, какъ заурядны и невыразительны тѣ событія, которыя лежатъ въ основѣ его картинъ и эскизовъ. Вдобавокъ къ этому мы должны замѣтить, что его переходы отъ картины къ картинѣ объясняются почти исключительно внѣшними причинами. Самый замѣтный наружный признакъ механическаго сцѣпленія отдѣльныхъ сценъ —„вдругъ“, „внезапно“, „нежданно“, которымъ отмѣчается каждый новый поворотъ событій. „Нежданный“ и для мирнаго синклита приговоръ суроваго черноризца отлучаетъ І. Дамаскина отъ солнца; „и вотъ“ тотъ-же черноризецъ былъ нежданнымъ гостемъ при пѣніи надгробнаго тропаря; „вдругъ“ разверзся сводъ во время молитвы инока. „И вотъ“ къ толпѣ шумящей праздно...; „внезапно“ стала понятна грѣшницѣ неправда ея жизни, „и вдругъ“ упалъ на полъ изъ рукъ ея фіалъ. „И вотъ“ въѣхалъ во храмъ рыцарь съ крестомъ Калатравы. „И внезапно“ изъ-за мыса выбѣгаютъ волнорѣзы Боривоя. „И вотъ“ на зовъ Владиміра выступаетъ незнакомый пѣвецъ; „и вдругъ“ разсмѣялся Владиміръ на его пѣсню; „и вдругъ“ пѣвецъ превратился въ змѣя. „И вотъ“ императоры обсуждаютъ требованія смиреннаго Владиміра. „И вотъ“ морской царь запыхтѣлъ, „и вдругъ“ началъ выводить вензеля; „вотъ“ грянулъ громъ, „вотъ“ послышались крики гибнущихъ пловцовъ; „и вотъ“ пузыри пошли отъ подстѣнья; „и вотъ“ Садко завертѣлся, какъ кубарь. „И вотъ“ княгиня позабыла о пряжѣ; „и вотъ“ ихъ входитъ двое. Такъ, конечно, соединяются между собою только такія событія, которыя не подготовляютъ другъ друга, не стоятъ между собою въ необходимой связи. Эти многочисленные „и вотъ“ не только слова, это манера перехода отъ образа къ образу. Мы уже говорили, что Шибановыхъ въ сущности два, а ругичанъ— много. Но развѣ въ „Трехъ побоищахъ“ можетъ быть какая-нибудь другая связь, кромѣ „и вотъ“? Случайное родство Изяслава съ Гаральдами, конечно, не сводитъ еще къ единству этихъ трехъ битвъ; и вороны помогаютъ дѣлу не больше; а поэтъ все таки настойчиво сближаетъ эти событія и упрямо даетъ имъ одинаковый колоритъ; во всякомъ случаѣ, если уже и повѣрить поэту,

связующее начало здѣсь должно быть изъято изъ области земной причинности и передано логикѣ сближеній инаго свойства.—Какая иная форма объединенія, кромѣ „и вотъ“, можетъ имѣть мѣсто въ „Сватовствѣ“, гдѣ все основано на жестахъ, костюмяхъ и обрядныхъ присказкахъ сватовства? Мотивированныхъ переходовъ у поэта нѣтъ и потому, что въ его сюжетахъ нѣтъ такъ называемаго „драматическаго дѣйствія“, когда данный характеръ обобщаетъ и объясняетъ смѣну чувствъ и поступковъ; поэтъ даетъ въ своихъ произведеніяхъ или одну картину, или рядъ картинъ, которыя словами „и вотъ“ вѣшаетъ на одну стѣну.

Фабула слишкомъ проста; внѣшнія рамки узки и неподвижны; въ нихъ нѣтъ гибкости и эластичности. Въ этихъ условіяхъ, конечно, и быть не можетъ сильныхъ характеровъ, оригинальныхъ типовъ, могучихъ страстей. Что-же представляютъ изъ себя герои поэта? Попытаемся для отвѣта на этотъ вопросъ собрать у поэта все, что можно.

Въ „Алхимикѣ“ мы можемъ шагъ за шагомъ прослѣдить процессъ и пріемы работы поэта надъ даннымъ типомъ. Мы совершенно не знаемъ того всадника, который проникъ въ храмъ на конѣ. Кто-же этотъ всадникъ? Не житель-ли это Марокко, Гранады или Туниса? Стоило бы только взглянуть на него, чтобы отвергнуть подобное предположеніе. Но поэтъ медлитъ; онъ смотритъ не на то, что есть на всадникѣ, а на то, чего на немъ нѣтъ. На немъ нѣтъ боевой одежды языческаго края, нѣтъ шлема съ пестрой чалмой, нѣтъ брони съ притчами корана, нѣтъ ни золотаго ятагана, ни кривой сабли. Эти декораціи театральнаго востока только оттѣняютъ пикантность художественнаго эффекта; удивленіе растетъ и поэтическая мелодія крѣпнетъ, когда мы видимъ изгибы бѣлаго пера надъ шелковой шапкой, прямую шпагу, оковы, вышитыя на груди, и широкую епанчу съ зубчатымъ крестомъ Калатравы. Несомнѣнно, христіанинъ и рыцарь; оковы на груди, можетъ быть, указываютъ его принадлежность къ рыцарскому ордену, а крестъ Калатравы—его высокое положеніе въ обществѣ. Не трогаясь съ сѣдла, когда его конь бьетъ нетерпѣливымъ копытомъ о плиты храма, рыцарь смотритъ въ толпу женъ. Одна изъ женщинъ кружевною тканью закрываетъ

„виновныя (?) черты“. Всѣ приготовленія—сдѣланы; картина готова; фактъ увлеченія, увлеченія и мгновеннаго, и полнаго, уже данъ; остается выслушать поэтическій комментарій къ этому живописному факту. Рыцарь сознается въ любви мятежной, „въ тревогѣ думъ, въ безумьи дѣлъ“; конечно, это не исповѣдь вообще, это только тревога и безумье даннаго момента. Рыцарь допускаетъ, что его „поступокъ безъ примѣра“ и можетъ навлечь на него проклятье всѣхъ; но онъ объясняетъ свое безуміе вліяніемъ любви, пересилившей все его самообладаніе. Его любовь сильна; ради нея онъ готовъ отречься отъ спасенія, готовъ за мигъ блаженства отдать свою „измученную (чѣмъ?) душу“, и онъ готовъ доказать это рядомъ опасныхъ дѣлъ на краю свѣта. Сеньора была испугана этимъ признаніемъ, и немудрено; но самообладаніе скоро къ ней вернулось.

Не такъ онъ, какъ другіе любятъ;
Прямой отказъ его погубитъ,
И чтобъ снести его онъ могъ,
Нужны пощада и предлогъ.

Лукавая сеньора остроумно подготовляетъ свою кокетливую хитрость. Она права; не всѣ такъ любятъ. Но не только подобный видъ любви можетъ внушать женщинамъ гуманную мысль о пощадѣ и предлогѣ для отказа. Какой же „предлогъ“ нашла сеньора? О, ея остроумію надо удивляться.

Я вижу, вами овладѣла
Любовь *безъ мѣры и предѣла*(!),
Любить какъ вы никто-бъ не могъ,
Но кратокъ жизни нашей срокъ(!!);
Я вашу страсть дѣлить готова,
Но этотъ пылъ *для міра новый*(!)
Мы заключить бы не могли
Въ условья бренныя земли(!!);
Чтобъ огнь вмѣстить неугасимый,
Безсмертны сдѣлаться должны мы.

Великолѣпный сарказмъ! Любовь „безъ мѣры и предѣла“, для которой „кратокъ жизни нашей срокъ“, которую нельзя заключить „въ бренныя условія земли“,—въ устахъ красивой женщины умная и злая иронія. Бѣдный рыцарь! Узналъ-ли онъ себя въ этомъ пе-

рифразѣ? А въ самомъ дѣлѣ, что-же это за любовь? Что же это за влюбленный, который прежде всего говоритъ своей дамѣ—„на край меня пошлите свѣта“? Каковы понятія и чувства того человѣка, который соглашается, что ему нельзя отвѣчать въ земныхъ условіяхъ? Къ ногамъ сеньоры онъ положилъ „и умъ, и жизнь, и честь, и мечъ“; сеньора удостоила, повидимому, взять отъ рыцаря только его умъ и поэтому съ необыкновеннымъ легкомысліемъ трактуетъ вопросъ о безсмертіи.

Я какъ-то слышала случайно,
Что достаютъ для этой тайны,
Какой-то корень или злакъ
Не знáю гдѣ, не знаю какъ...

И психіатры не оспариваютъ у сумасшедшихъ ихъ иллюзій; но сами душевно-больные рѣдко ограничиваются одною умозрительною стороною дѣла; у нихъ корень такъ корень, злакъ такъ злакъ и никакого „или“. Что-же рыцарь въ отвѣтъ на эти злаки безсмертья?

И вспрянулъ онъ, блестя очами:
Клянуся небомъ и землей
Исполнить заданное вами.

Значитъ, принялъ за чистую монету „предлогъ“ сеньоры и не замѣтилъ ироніи. Мало этого; онъ клянется, что исполнитъ задачу, т. е. считаетъ ее разрѣшимою.

Оговоримся. Это не „мѣстный колоритъ“. Алхимики вываривали въ ретортахъ „совершенную натуру“, старались найти и философскій камень и панацею; они вѣрили въ свои сны; только „намъ остается еще увѣриться“, какъ понимали они любовь въ земныхъ условіяхъ; конечно, и на этотъ счетъ у нихъ была своя теорія; но здѣсь не теорія, а практика; не все равно, мечтать-ли о томъ, что „тинктура, несовершенному совершенное присвояющая, проистекаетъ изъ солнца и луны“ [1],—или добиваться любви сеньоры. Здѣсь ужъ слишкомъ слились тайны любви и тайны алхиміи; теорія любви можетъ идти своимъ чередомъ, а дѣйствительная любовь можетъ признать и свои законы. Какъ „мудрые приводятъ (перегоняютъ

[1]) 48 членъ изъ книги: «Фил. Авр. Ѳеофраста Парацельса Бомбаста Ф. Гогенгейма. Химическая псалтирь, или философическая ручная книга. Здѣсь или нигдѣ искомое нами. Москва. 1784 г.»

въ ретортахъ?) годы въ мѣсяцы, мѣсяцы въ недѣли, и сіи во дни“ (119 членъ), такъ и поэтъ прямо и просто превратилъ здѣсь любовь въ алхимію.

И опять дрогнула рука у поэта. Грезы алхиміи трактуются имъ серьезно; онѣ проникли въ дѣйствительную жизнь, вліяютъ на разрѣшеніе отдѣльныхъ практическихъ вопросовъ; онѣ знакомы и сеньорѣ; рыцарь до ея призыва ничего алхимическаго изъ себя не представлялъ; и тѣмъ не менѣе алхимичеекая задача является минутнымъ капризомъ сеньоры, ловкимъ „предлогомъ“—и только. Поэтъ никогда не могъ бы окончить своего отрывка; онъ началъ слишкомъ серьезно для того, чтобы окончить его такимъ же мастерскимъ комическимъ эффектомъ, какъ сдѣлалъ это Пушкинъ. Романъ Финна и Наины серьезенъ и драматиченъ въ началѣ; фантастическій и волшебный факторъ вводится въ фабулу почти случайно; добродѣтельный Финнъ попадается на свою-же удочку; между поэтомъ и читателемъ нѣтъ никакихъ недоразумѣній; все и дается подъ своимъ именемъ. Для гр. А. Толстаго такой выходъ невозможенъ; алхимія говоритъ у него слишкомъ уже самоувѣренно; донъ-Раймундъ Луллій умѣетъ пофилософствовать и въ пониманіи нашего времени; на его рѣшеніе можно смотрѣть только серьезно. Съ другой стороны, сеньора только хитритъ, хотя и въ совершенствѣ владѣетъ фразеологіей мечтательнаго рыцаря; ея вызовъ—шутка и ничего серьезнаго не оставляетъ для послѣдняго момента фабулы.

Третья глава начинается очень картинно.

Отъ береговъ благоуханныхъ,
Гдѣ спятъ лавровые лѣса,
Уходитъ вдаль зыбей туманныхъ
Корабль, надувши паруса.
На немъ изгнанникъ молчаливый
Вдали желанный ловитъ сонъ,
И взоръ его нетерпѣливый
Въ пространство синее вперенъ.

Рыцарь-алхимикъ пытается резюмировать алхимію, приблизить ее къ современному мышленію, дать ей нѣкоторое значеніе и для XIX в. Правда, мечты донъ-Раймунда туманны, терминологія загадочна, но кое-какъ можно найти и главную мысль. Авторъ книги съ удивительно длиннымъ заглавіемъ („О заблужденіяхъ и истинѣ, или воз-

званіе человѣка къ всеобщему началу знанія... Философа неизвѣстнаго. Москва 1785) вполнѣ ясно формулируетъ эту мысль. „Лучше истолковать вещи человѣкомъ, а не человѣка вещами“ (9), хотя онъ и предупреждалъ читателя, что онъ „намѣренъ въ своемъ сочиненіи быть весьма скромнымъ (sic!), и часто одѣвать себя такимъ покровомъ, который и самые необыкновенные глаза едва проникнуть могутъ, такъ что иногда онъ будетъ предлагать совсѣмъ иное, нежели о чемъ кажется говоритъ“ (VIII). Есть у алхимика-поэта и такая-же скромность и такая-же мысль. Соломоновой печати и камню Трисмегиста противопоставляются кипящія (?) начала микрокосма; тайна „всесторонности (?) бытія и неисчерпаемости явленья“ незримо заключается въ сердцѣ человѣка. И все-таки рыцарь-алхимикъ непонятенъ, какъ гіероглифъ. Его взгляды недостаточно опредѣленны, чтобы мы могли видѣть въ немъ средневѣковаго алхимика; его манера выражать свои мысли еще не реставрируетъ алхиміи; его любовь „безъ мѣры и предѣла“ непонятна и въ бренныхъ условіяхъ земли, и въ мечтахъ о фабрикаціи потребнаго для этого безсмертія. И все-таки самое непонятное въ отрывкѣ—отношеніе автора къ безумному всаднику; мы имѣемъ много данныхъ думать, что самъ авторъ отчасти раздѣляетъ взгляды начинающаго алхимика; не даромъ онъ подчистилъ и подправилъ печать Соломона и камень Трисмегиста терминами новѣйшаго субъективизма; не даромъ онъ набрасываетъ тяжелыя складки торжественной красоты на плечи всадника и изгнанника. Но мы имѣемъ основаніе предположить и то, что авторъ вмѣстѣ съ сеньорой въ душѣ смѣется надъ страннымъ мечтателемъ.

Жаль, что черты сеньоры слишкомъ уже скрыты кружевною тканью; жаль, что слишкомъ мало намековъ въ отрывкѣ на тайны этой женщины. Но кажется, что сеньора совсѣмъ дома въ бренныхъ условіяхъ земли. Съ честью выйти изъ того щекотливаго положенія, въ которое поставило ее вниманіе безумнаго поклонника—дѣло нелегкое. Прерванное богослуженіе, испугъ молящихся, давка и конскій топотъ, женское любопытство и смѣхъ за нарядными опахалами—все это могло бы сбить съ толку самую находчивую изъ свѣтскихъ дамъ. И какъ понятенъ ея страхъ, когда всадникъ, который, не трогаясь съ сѣдла, только что всенародно признался ей въ мятежной любви, совершенно чудеснымъ образомъ оказался лежащимъ во прахѣ у ея ногъ. Но находчивость сеньоры внѣ конкурренціи; она не кричитъ и не проситъ о помощи; быстро оріентируется въ своемъ положеніи, съ полунамека понимаетъ любовь безумца. Казнить за любовь—не въ привычкахъ женщины, и все таки надо отдѣлаться отъ компрометирующихъ признаній. Молніей проносится въ ея головѣ сверкающая, дерзкая шутка. Въ тонъ признанію, соблюдая темпъ мятежной мелодіи, она фантазируетъ на темы безсмертной любви. „Не знаю гдѣ, не знаю какъ“ въ порывѣ неудержимаго веселья щебечетъ сеньора. И шаловливая дерзость блестяще разрѣшаетъ положеніе. „И вспрянулъ онъ, блестя очами“... Правда, у поэта все это смягчено; сеньора говоритъ такимъ алхимически - торжественнымъ языкомъ, какъ будто всю жизнь перегоняла въ ретортахъ „райскую воду“. Но эти смягчающіе тоны не спасаютъ всей серьезности положенія. Это только „предлогъ“ и осмѣяніе алхиміи.

Поэтъ двоится; онъ то за алхимію, то противъ нея; онъ то серьезенъ, то смѣется, хотя и хмуритъ брови. Развѣ здѣсь не умѣстно слегка передѣлать умное и злое замѣчаніе Лессинга: „то, что мы—видимъ здѣсь, намъ нравится; а что мы должны думать при этомъ мы не знаемъ“? Стоитъ-ли и говорить о томъ, что истинно-поэтическое произведеніе рѣдко оставляетъ читателя въ такомъ траги-комическомъ положеніи?

Исключимъ изъ поэмы живопись. Какъ-же читаютъ поэзію этого отрывка? Что видятъ въ душѣ алхимика и его дамы сердца? Какъ понимаютъ ихъ чувства и рѣчи? По нашему мнѣнію, лучшій отвѣтъ на такіе вопросы даетъ Кантъ. „Намъ кажется, что для слабыхъ умовъ чувство удивленія передъ чѣмъ-нибудь неслыханнымъ само по себѣ имѣетъ много прелести; отчасти, конечно, потому, что оно освобождаетъ насъ отъ тяжелаго ярма разума и уравниваетъ всѣхъ одинаковымъ незнаніемъ“ [1]).

И все таки, въ отрывкѣ есть кое-что до конца понятное, недопускающее недоразумѣній, ярко остающееся въ памяти. Это картина храма и фигура рыцаря въ широкой мантіи съ крестомъ Калатравы.

Похожи-ли герои балладъ гр. А. Толстаго другъ на друга? Нѣтъ; смѣшать ихъ трудно. Нумизматическое лицо, плащъ и шляпа

[1]) Anthropologie, 47.

донъ-Жуана не имѣютъ ничего общаго съ узорными шароварами и туфлями Боабдила. Шпага и епанча донъ-Раймунда совсѣмъ не то, что лохмотья раздранной одежды, кажущіяся царской хламидой, на слѣпомъ пѣвцѣ; и эта хламида совсѣмъ не похожа на хламиду Гаральда Гардрада, когда онъ у моря сидитъ съ веселымъ лицомъ; и этотъ Гаральдъ въ гавани Пирея не такъ поднимаетъ топоръ, какъ Боривой въ битвѣ съ Донями, или Гаконъ, когда онъ рубитъ свою-же подмогу. Илья въ бронѣ съ простымъ наборомъ жуетъ хлѣбъ въ смолистомъ бору. У ногъ Поповича червленый щитъ, а за его плечами—гусли.—Правда, корсунская накидка, коты изъ аксамита и золотной оборъ, которымъ накрестъ обиты берца Дюка и Чурилы, немного напоминаютъ червленую мурмолку и корзно, шитое камнями, у Лада; но и ихъ смѣшать нельзя. Богатырская тѣнь Потока на бѣлой стѣнѣ ничѣмъ не напоминаетъ Канута, который ѣдетъ по берегу безъ щита и безъ брони. Даже въ одномъ стихотвореніи всѣ дѣйствующія лица совсѣмъ неодинаковы. Гаральдъ-варягъ головою выше саксонскаго Гаральда и страшно смотрятъ его грозныя очи; у Гаральда-саксонца—„недвижныя были черты хороши, нахмурены гордыя брови“; Изяславъ, грозенъ и злобенъ, высоко поднимаетъ свой двоеручный мечъ. Не походятъ одна на другую и его женщины. У грѣшницы широко падаютъ сквозныя ткани вкругъ стана; греческая царевна идетъ въ блестящей и длинной одеждѣ, и камни ея оплечій горятъ, какъ огни. У Гиды жемчужная бармица падаетъ съ плечъ; она забыла надѣть покрывало. А у Лады понява, узорная фата и граненыя мониста. Только донна-Анна походитъ нѣсколько на синьору алхимика; обѣ онѣ кутаются въ кружевныя ткани. Развѣ не эти черты и прежде всего и невольно приходятъ на память каждому, когда рѣчъ заходитъ о герояхъ и героиняхъ гр. А. Толстаго?

Но позволимъ себѣ одно произвольное предположеніе. Допустимъ, что дѣйствующія лица поэта помѣнялись костюмами и попробуемъ узнать ихъ внѣ декоративныхъ ярлыковъ. Допустимъ, что Гаральдъ Гардрадъ состарѣлся и ослѣпъ. Не могъ-ли бы онъ повторить ошибку Гакона? Какія конкретныя черты и особенности характера помѣшали бы жениху Ярославны держать себя и въ битвѣ и послѣ битвы совершенно такъ же, какъ и своякъ Ярослава? Отчего Канутъ не могъ бы быть на мѣстѣ Владиміра при его возвращеніи въ Кіевъ и сказать при этомъ то же, что говоритъ и русскій князь? Даже благодушный Илья въ условіяхъ жизни поморскаго края не сказалъ-ли бы словами Боривоя—„утекай, клобучье племя“?

Ослѣпни Поповичъ, успѣй состариться, и онъ вполнѣ замѣнитъ слѣпаго пѣвца въ безлюдной дубровѣ. Конечно, историческія и бытовыя условія въ нашемъ сознаніи всегда сливаются съ данною личностью; не по винѣ поэта нѣкоторыя имена связаны съ опредѣленными представленіями; правда и то, что обстановка событія даетъ свой колоритъ каждому слову и каждому жесту историческихъ лицъ; поэтому самый вопросъ о возможности замѣны одного историческаго лица другимъ можетъ показаться лишеннымъ интереса. Но въ Мазепѣ Пушкина много бы осталось Мазепы, если бы онъ и не былъ гетманомъ. Сальери сохранилъ бы свой характеръ и подъ другимъ именемъ. Степана Парамоновича можно было бы узнать и въ другихъ условіяхъ жизни. Конечно, поэтъ въ своемъ творчествѣ останавливается на болѣе удобной и болѣе краснорѣчивой концепціи; но, зная характеръ по данному произведенію, мы получаемъ такое представленіе о человѣкѣ, которое имѣетъ свое значеніе и внѣ данной фабулы. Мы смѣло можемъ говорить, что Степанъ Парамоновичъ не могъ бы быть гонцомъ Курбскаго, что Онѣгинъ не повторилъ бы отношеній Печорина къ княжнѣ Мэри, что скупой рыцарь не могъ бы стать Плюшкинымъ. У гр. А. Толстаго подобное обращеніе съ героями было бы очень неосторожнымъ; если мы отнимемъ отъ дѣйствующихъ лицъ ихъ имена, вынемъ ихъ изъ рамокъ декоративной характеристики и освободимъ отъ барьеровъ фабулы,—мы получимъ удачную иллюстрацію къ старому ученію о душепереселеніи. Любой душѣ будетъ уютно въ любомъ тѣлѣ; нѣкоторое сопротивленіе окажутъ только тѣ души, которыя прикрѣплены къ тѣлу метафизическими ниточками—въ родѣ первообразовъ, микрокосмовъ и т. п. Психологическая своеобразность не составляетъ въ этомъ отношеніи никакихъ затрудненій.

Мы уже видѣли, что поэтъ иногда сглаживаетъ и смягчаетъ драматическіе элементы въ своихъ балладахъ. И все таки героямъ гр. А. Толстаго нерѣдко приходится лавировать между драматическими мотивами. Ловкость поэта повѣсить надъ пропастью идилли-

чески-мирную картину—поистинѣ заслуживаетъ удивленія. Гаконъ рубитъ свою „подмогу“.

Ударъ за ударомъ онъ садитъ,
Молотитъ по русскимъ щитамъ и бронямъ,
Дробитъ и сѣчетъ шишаки пополамъ.

Не съ умысломъ-ли скрыты отъ глазъ зрителя кровь, раны и смерть—эти плоды ужасной ошибки. Энергично, но благодушно унимаетъ свояка князь Ярославъ. „Стой-же ты, стой, никакъ ошалѣлъ онъ ей-Богу... Что-жъ рубишь ты, чортъ...“ И насилу опомнился слѣпой боецъ, утихъ, „и бороду гладитъ“. Тихо объѣзжаетъ Ярославъ съ Гакономъ бранное поле, гдѣ лежатъ „перемѣшаны правъ и неправъ“, гдѣ товарищи князя нашли „злую долю“. И что-же? На губахъ Ярослава нѣтъ упрековъ, въ душѣ Гакона нѣтъ раскаянія. Это жестоко, жестоко любоваться ошибкою, которая стоила смерти многимъ! Вѣдь въ рукахъ Гакона не картонный мечъ театральнаго статиста и битва—не живая картина. Ошибка кажется только забавною, а это неправдоподобно. Благодушіе князя Изяслава и тупое спокойствіе Гакона отняли отъ событія мрачные и скорбные тоны дѣйствительности. Вмѣсто человѣка, который по-своему чувствуетъ впечатлѣнія жизни, остается богатырская машина, которая рубитъ, валитъ ряды, креститъ топоромъ, молотитъ по щитамъ и дробитъ шишаки. Все это могъ бы сдѣлать и старый Илья, который еще не слабъ и можетъ треснуть булавою.

Плѣнительная иллюзія той красоты, которая такъ неудержимо увлекала творчество поэта, уничтожала намеки на драматизмъ даже тамъ, гдѣ, повидимому, рѣзкое различіе характеровъ и энергія ихъ взаимной борьбы могли бы сообщить особый блескъ основному лирическому мотиву стихотворенія. Сущность „Алеши Поповича“—очевидно могучія чары богатырской пѣсни. Ясно, что для яркости художественнаго эффекта полоненная царевна имѣетъ много удобствъ. Она „полоняночка“ и поэтому вся противъ „похитчика“; въ ней нѣтъ ничего, что само собою подталкивало бы ее сдаться. Она царевна; пусть плебейскія „очеретянки“ стаями слетаются на звукъ богатырской пѣсни, но гордое достоинство царственной плѣнницы—еще лишняя сила, съ которою надо считаться знаменитому „птицелову“; пѣсня, дѣйствительно, должна владѣть чарующею силою,

чтобы примирить съ похитчикомъ царевну и плѣнницу. Ради этого эффекта забывается и невозможность для царевны попасть въ лодку Поповича. Откуда въ окрестностяхъ великокняжескаго Кіева богатырь могъ добыть такой титулъ? Не въ половецкихъ степяхъ, конечно. Неужели онъ плѣнилъ ее на царьградскомъ Босфорѣ и привезъ на Днѣпръ? Вотъ и Алеша.

За плечами видны гусли,
А въ ногахъ червленый щитъ,
Супротивъ его царевна
Полоненная сидитъ.
Подъ себя поджала ножки,
Лѣтникъ свой подобрала
И считаетъ робко взмахи
Богатырскаго весла.

Отчего же у полоняночки такая не царственная поза? Какъ удобно, по-домашнему, она поджала ножки и подобрала платье въ богатырской лодкѣ! Это скорѣе простая русская дѣвушка—конечно, не дѣвушка русской деревни, а дѣвушка балета и оперы. И зачѣмъ въ лодкѣ у ногъ богатыря варяжскій щитъ? Маленькій намекъ на боевое обличье богатыря, оттѣненный наивностью и безпомощностью полоняночки, едва-ли нуженъ для общей картины сладостнаго пѣнія. Богатырь становится еще сильнѣе, а царевна теряетъ все, что давалъ ей титулъ для борьбы съ пѣсней богатыря.

Ты почто меня, Алеша,
Въ лодку пѣсней заманилъ?
У меня женихъ есть дома,
Ты-жъ, похитчикъ, мнѣ не милъ...

Милое кокетство! Полоняночка протестуетъ, но слабо и лукаво; въ сущности, она наполовину уже сдалась. Богатырь со щитомъ и съ могучей пѣсней—слишкомъ уже много противъ такого слабаго сердечка. Прошла, повидимому, и робость; она уже поддразниваетъ богатыря и почти мирится съ своимъ положеніемъ. Она не возбуждаетъ жалости: въ лодкѣ ей вовсе недурно; она не заставляетъ насъ опасаться за пѣсню богатыря: въ ней нѣтъ ни упрямства, ни силы. Конечно, она нужна для былины; неловко же Поповичу пѣть только для своего удовольствія; но роль въ былинѣ ей дана очень

*

маленькая; ея граціозная и наивная фигурка—только декоративный аксессуаръ къ пѣнію и камышу, соединеніе которыхъ и вдохновило поэта.

„Сватовство“ Чурилы и Дюка—событіе не сложное и не характерное; въ немъ все ясно и мирно и идетъ какъ по писанному; женихи заранѣе увѣрены въ успѣхѣ; у дочекъ давно уже сердце скачетъ лихо; Владиміръ, съ начала былины, смѣется въ душѣ. И тѣмъ не менѣе и здѣсь проскользнулъ одинъ намекъ, который будитъ вполнѣ законное любопытство. Богатыри отвергли любовь двухъ армянскихъ царевенъ. Во имя чего? При какихъ условіяхъ? За что ихъ полюбили царевны? И красавцы-богатыри, и любовь къ нимъ дочекъ Владиміра, и чувства самого стольнаго князя пріобрѣли бы новый оттѣнокъ, если бы армянскія царевны отчетливѣе выступили на фонѣ былины. Но намекъ былъ уроненъ совершенно случайно и вполнѣ затерялся среди балагурства и шутокъ, составляющихъ все содержаніе стихотворенія.

Въ „Канутѣ“ даны всѣ элементы, нужные для сильной и яркой драмы, но самой драмы все таки нѣтъ. Жизнь Канута въ рукахъ пѣвца; пѣвцу хочется спасти довѣрчиваго князя, но не очень хочется. Дальше „околичнаго намека“ идти „онъ не смѣетъ“ (какъ будто бы Магнусъ далъ ему право дѣлать намеки). Желаніе остеречь Канута парализуется боязнью передъ Магнусомъ, жалость парализуется благоразуміемъ. Здѣсь творчество поэта подвергалось сильному искушенію; маленькая тѣнь упрека по адресу Магнусова посла, и всѣ фигуры ярче выступили бы изъ общаго фона картины; мы иронически отмѣтили бы границу жалости и благоразумія въ пѣвцѣ, иначе бы жалѣли Канута, иначе бы судили Магнуса. Но тогда не такъ ярко алѣлъ бы шиповникъ и не такъ звонко заливались бы соловьи. И поэтъ съ нечеловѣческою ловкостью проскользнулъ надъ щекотливою темою; его пѣвецъ не будитъ ни негодованія, ни злобы; это вѣрный холопъ Магнуса и добрый тюремщикъ Канута; и онъ не звучитъ диссонансомъ въ общей мирной и мягкой мелодіи тихаго вечера.

При такой обработкѣ дѣйствующія лица поэта перестаютъ быть отвѣтственными за свои поступки, не будятъ ни гнѣва, ни жалости, ни состраданія, ни злобы; ими всегда и можно, и надо только любо-

ваться. Въ самомъ дѣлѣ, какія чувства будитъ въ насъ Саксонецъ-Гаральдъ, когда онъ лежитъ на гастингскомъ полѣ и мѣсяцъ, какъ щитъ, встаетъ надъ побоищемъ?

Недвижныя были черты хороши,
Нахмурены гордыя брови;
Любуясь на нихъ, я до жадной души
Напился Гаральдовой крови,

разсказываетъ воронъ. Мы ничего не знаемъ объ этомъ Гаральдѣ изъ былины гр. А. Толстаго. Вмѣстѣ съ Гейне мы глубоко волновались смертью этого короля, когда иноки Асгодъ и Эльрикъ напрасно искали его межъ жертвами боя, когда только зоркія очи женщины, глаза Эдифи, Лебединой Шеи, нашли того, кто когда-то такъ недолго любилъ ее и такъ сурово бросилъ. Тамъ были чувства, которыя могъ подчеркнуть только Гейне; была драма, въ которой сплелись удивительно разнородные элементы. Здѣсь-же, вмѣстѣ съ ворономъ, мы только любуемся нахмуренными бровями саксонца и вмѣстѣ съ поэтомъ любуемся тѣмъ ворономъ, который пьетъ королевскую кровь. Передъ нашимъ взоромъ проходитъ рядъ боевыхъ картинъ съ одинаково мрачнымъ фономъ; здѣсь по мѣстамъ ярко выступаютъ гордыя и суровыя лица, полныя красотою смерти. Такъ отнестись къ сюжету могъ только живописецъ, у котораго красота свѣтовыхъ эффектовъ составляетъ единственный стимулъ творчества.

Всматриваясь въ пружины невольныхъ драматическихъ столкновеній въ легендахъ Толстаго, мы всегда замѣчаемъ это странное свойство творческаго механизма. Любители возвышеннаго и торжественнаго, конечно, не обращаютъ вниманія на тѣ недомолвки, которыми купленъ пріятный для нихъ художественный эффектъ. Иногда, однако, не безполезно подвести итоги и недомолвкамъ. Возьмемъ ту сцену, гдѣ Дамаскинъ подаетъ халифу просьбу объ отставкѣ: 1) Дамаскинъ *въ первый разъ* говоритъ своему повелителю о своемъ „иномъ призваніи“. Это не старый споръ, гдѣ люди мѣнялись уже возраженіями; это новая тема, которая вся дается пока въ общихъ мѣстахъ и принципахъ. 2) „Любимому рабу“ халифъ предлагаетъ стать его „единымъ братомъ“, изъ оффиціальныхъ отношеній перейти къ общенію самой сердечной дружбы. По смыслу его рѣчи, это награда Дамаскину за мудрость. Халифъ, конечно, сдѣлалъ

крупный промахъ и не понялъ „печали“ Іоанна; будь онъ другомъ своего правителя, такъ бы онъ не промахнулся. 3) Послѣ возвышенной рѣчи Іоанна, халифъ отпускаетъ его отъ себя спокойно и просто, какъ будто бы о дружбѣ и родствѣ говорилъ не онъ, а кто-то другой. „Иди!“ Пусть онъ не удерживаетъ больше Дамаскина, убѣжденный его доводами; но какъ же не спросить любимаго раба, куда онъ пойдетъ, не нуждается-ли онъ въ чемъ-нибудь, не можетъ-ли помочь ему чѣмъ-нибудь и халифъ. Конечно, съ человѣческой точки зрѣнія понять роль халифа въ этой сценѣ нельзя; то рабъ, то братъ, то „возьми полцарства“, то „иди, куда... влечетъ тебя призванье“. Какъ же намъ отнестись къ халифу? Что думать объ его отношеніяхъ къ Дамаскину? Какія чувства онъ въ насъ будитъ! Никакихъ, ибо психологія не въ силахъ выдѣлить чувство чистой торжественности, внѣ опредѣленныхъ поводовъ къ торжеству. Во всякомъ случаѣ, мы должны имѣть скорѣе хорошее мнѣніе о владыкѣ Дамаска, чѣмъ худое; за что и почему—въ данныхъ поэмы, конечно, объяснить трудно.

Съ внѣшней стороны отношенія Дамаскина къ черноризцу гораздо драматичнѣе. Черноризецъ „еонитъ“ Іоанна, запрещаетъ его глаголу течь неоскудно. Этотъ инокъ во всей полнотѣ представляетъ то начало, которое враждебно основной мысли всего произведенія. И что же? Имѣемъ-ли мы право осудить инока? Можемъ-ли мы отказать ему въ уваженіи? Нѣтъ; оба правы—и Іоаннъ, и инокъ, оба идеальны, каждый, конечно, въ своей области. „Средь мирнаго синклита“ одинъ черноризецъ до дна полонъ ученіемъ иночества; онъ одинъ не боится поставить свой уставъ выше „прелести пѣснопѣнья“. Но,—еще не умолкаетъ сомнѣніе, — все таки Іоаннъ и инокъ люди совершенно различные; смыслъ жизни они понимаютъ не одинаково; для одного пѣснопѣніе сродни первообразамъ, для другаго въ немъ только прелесть и духъ праздности. Неужели эти настолько различные люди будятъ совершенно одинаковое чувство? Совершенно одинаковое; мы любуемся и инокомъ, какъ любовались пѣвцомъ. Какъ хорошъ этотъ инокъ, когда, величаво поднимая голову и хмуря брови, онъ сурово коритъ пѣвца! Какъ характерно онъ падаетъ передъ распятьемъ и бьетъ себя въ грудь камнемъ! Пусть въ концѣ-концовъ инокъ смотритъ на свой уставъ, какъ на грубость; мы позволяемъ себѣ думать, что

эта уступка ничѣмъ не мотивирована, не вытекаетъ изъ личности черноризца и рѣшаетъ дилемму внѣ „бренныхъ условій земли“, т.-е. внѣ компетентности земнаго поэта.

Въ „Ругевитѣ“ мы уже видѣли, какъ ругичанинъ любуется и датскимъ королемъ, и датскимъ епископомъ; этотъ ругичанинъ, конечно, одинъ изъ ярыхъ исповѣдниковъ толстовской эстетики—„любуйся врагомъ твоимъ“. Какая драма тамъ, гдѣ на всякій лучъ красоты дѣйствующія лица отвѣчаютъ полнымъ восторгомъ, ради нея отступаются отъ своихъ боговъ и продаютъ родину?

Любопытно, что одинъ изъ лучшихъ художественныхъ эффектовъ поэта возникъ именно на этой почвѣ. Обманутый пѣвецъ поетъ въ лѣсу одинъ; сердиться и не на кого: виновата только слѣпота: но какъ жаль, что никто не слышалъ прекрасной пѣсни! Какъ горько и обидно, что „ночь очей“ обманула пѣвца! И что-же? Пѣвецъ доволенъ, спокоенъ и радъ, какъ будто бы такъ и надо, какъ будто бы такъ даже лучше. И сердце читателя переполняется почти такими же чувствами; оно тоже не тужитъ, что пѣсня пропала даромъ. Изъ руинъ драматизма вольно вырывается соколиный полетъ лирики, въ честь пѣсни вообще, въ честь инаго, высшаго значенія пѣснопѣнія. Въ величавомъ лирическомъ аккордѣ не слышно уже голоса простаго людскаго сердца.

Въ этомъ отношеніи Гаральдъ Гардрадъ особенно типиченъ. Вѣсъ его топора знаютъ отъ края до края поморья, онъ „ладья о ладью“ бьется на морѣ, летаетъ „сизымъ орломъ“, „чайкою“ пируетъ въ битвахъ, „какъ вихорь“ подметаетъ окрайны морей; онъ поднимаетъ свой топоръ съ словами: „звѣзда ты моя, Ярославна“. Молва „какъ воронъ“ летитъ предъ его ладьями. И наконецъ „на мраморной лапѣ пирэйскаго льва мечемъ онъ насѣкъ свое имя“. Послѣднее не вполнѣ понятно; сдѣлалъ-ли онъ это какъ гимназистъ, вырѣзывающій завѣтные инициалы на всякомъ удобномъ и неудобномъ мѣстѣ, или-же это была боевая транскрипція, вслѣдствіе которой левъ лишился лапы или головы,—неизвѣстно, но все это красиво до безсмыслицы [1]). Повидимому, сами по себѣ подвиги Га-

---

[1]) Тотъ, кто всегда пользуется символическими выраженіями,—говоритъ Кантъ,—имѣетъ мало понятій; удивительная живость представленій въ рѣчи дикарей (а иногда и мудрецовъ некультурнаго народа) говоритъ только о

ральда еще не возбуждаютъ восторга; онъ грабилъ, онъ разорилъ, онъ насѣкъ—все это понятія не всегда заманчивыя; источникъ восторга въ манерѣ грабежа и раззора, и въ манерѣ описанія подвиговъ варяжскаго ушкуйника. Въ примѣненіи къ гр. А. Толстому мысль Канта нуждается, однако, въ существенномъ ограниченіи. Здѣсь не можетъ быть и рѣчи о недостаткѣ словъ для выраженія понятій; но здѣсь слова и символы такъ неуловимо тонки, что имъ невозможно разрѣшиться въ понятія. Символы дикарей имѣли въ основѣ простыя и понятныя мысли; здѣсь-же символы имѣютъ вполнѣ самостоятельное существованіе, независимое ни отъ чего другаго. Въ самомъ дѣлѣ, если мы и отнимемъ отъ образа „чайку", „сизаго орла", „молву-ворона" и другія украшенія, то все-таки мы не получимъ простаго викинга. Фритіофъ гордился своимъ золотымъ запястьемъ, „по цѣнности не имѣвшимъ себѣ равнаго въ Норвегіи". На пиру Ингибіёрга, дочь Конунга, говоритъ Фритіофу: „у тебя прекрасное золотое запястье".—„Правда",—отвѣчаетъ Фритіофъ. Романъ Фритіофа въ Бальдерсгагѣ—и проще, и характернѣе, чѣмъ рыцарское чувство къ Ярославнѣ. Фритіофъ рѣдко дѣлаетъ что-нибудь одинъ; въ войнѣ и въ мирѣ онъ живетъ съ своею дружиною. Гаральдъ—не таковъ. На него, несмотря на его разбойничью дѣятельность, съ далекаго запада льются мягкіе лучи рыцарскаго изящества и благородства. Правда, по дѣламъ онъ далеко не рыцарь, но по манерѣ держать себя, по своимъ отношеніямъ къ дамѣ сердца онъ достоинъ рыцарскихъ шпоръ. И развѣ можно не любоваться этимъ Гаральдомъ, который грабитъ съ такою граціею и изяществомъ? Развѣ ушкуйничество отнимаетъ отъ него право называться рыцаремъ и джентльменомъ? Удивительно только то, что грабитъ онъ не такъ, какъ это дѣлали въ доброе старое время, а съ приличнымъ видомъ и живописностью нашего времени.

Героевъ Толстаго не за что любить и почему-то нельзя ненавидѣть; словомъ, ни одна точка зрѣнія, которая можетъ быть установлена для сужденія о живыхъ людяхъ и о жизненныхъ образахъ

недостаткѣ понятій и словъ для ихъ выраженія; когда краснокожій дикарь говоритъ—«мы похоронимъ боевой топоръ»,—то онъ хочетъ сказать этимъ «мы заключимъ миръ»; въ сущности самыя блестящія выраженія древнихъ поэтовъ отъ Гомера и до Оссіана обязаны своимъ происхожденіемъ только недостатку словъ для выраженія понятій. Anthropologie, стр. 107.

поэзіи, къ нимъ не примѣнима. Всѣ они будятъ почти одинаковое чувство. Поэтъ, повидимому, имѣетъ для нихъ свой условный кодексъ оцѣнки, когда жалость не переходитъ границъ благоразумія (Канутъ), когда измѣна своимъ убѣжденіямъ является геройствомъ (Василій Шибановъ), когда ушкуйникъ кажется рыцаремъ (пѣсня о Гаральдѣ), когда пораженіе не вызываетъ чувства горечи (Ругевитъ), когда на избіеніе своихъ смотрятъ очень благодушно (Гаконъ). Какъ же объяснить себѣ то невозмутимое спокойствіе, ту непонятную гордость, которыми полны люди, принимающіе дѣятельное участіе въ кровавыхъ и слишкомъ небезразличныхъ явленіяхъ жизни? Чѣмъ объяснить себѣ эту невмѣняемость героевъ, отъ которыхъ положительно нельзя требовать отвѣтственности за ихъ дѣянія? По нашему убѣжденію, полный отвѣтъ на эти вопросы только въ пластическихъ тенденціяхъ поэта.

Поэтъ даетъ прошлое и будущее каждаго момента; онъ отмѣчаетъ черты личности и свободы въ каждомъ отдѣльномъ актѣ; поэтому его образы можно судить и анализировать съ обычной точки зрѣнія. Живописецъ не можетъ уйти за предѣлы одного момента; если онъ ищетъ въ жизни красоты, то онъ выберетъ то, что почти останавливаетъ дѣятельность мысли и даетъ пищу только глазу. Какой-же здѣсь судъ? Какая-же здѣсь возможна отвѣтственность?

У живописца есть еще одна забота, которая обыкновенно мало безпокоитъ поэта; въ искусствѣ, которое не только говоритъ красками, но въ краскахъ же воплощаетъ и свою красоту, безусловно-серьезное дѣло общій колоритъ картины; пусть наука и опытъ принуждаютъ художника давать опредѣленные дополнительные цвѣта къ каждому цвѣтному эффекту; пусть художникъ пользуется значительной дозой свободы, рискуя на очень смѣлые контрасты,—все таки и его правда, и его красота—въ краскахъ, имѣющихъ свои законы, свои симпатіи и антипатіи.

Надъ каждымъ поэтическимъ произведеніемъ стоитъ свой геній,—почти незримый духъ изъ той области, которая называется свободою творчества. Каждый поэтъ посвоему создаетъ характеръ, посвоему завязываетъ узлы фабулы, посвоему освѣщаетъ тайны человѣческаго сердца. За великими образами поэтическаго творчества

всегда сквозитъ мысль и сердце поэта, его философія, его мораль, своеобразный складъ его чувства.

Первая тайна живописи—тайна человѣческаго зрѣнія. Какіе-бы образы ни стояли передъ взоромъ живописца, онъ долженъ очень осторожно обращаться съ палитрою. Не только освѣщеніе, но и окраска предметовъ должны быть вполнѣ обдуманы и сведены къ своеобразному единству; что бы ни говорила кисть, она должна прежде всего сказать глазу одно слово, самую существенную тайну подбора красокъ, самый основной тонъ колорита; здѣсь—сущность художественнаго впечатлѣнія, ключъ къ загадкѣ. Каковы бы ни были варіаціи—центръ впечатлѣнія въ основной мелодіи. И у поэта, конечно, есть и свой фонъ, и свой колоритъ, и свое объединяющее начало; но тамъ, гдѣ искусство говоритъ всякому воображенію свои тайны прямо и непосредственно, нѣтъ нужды въ чувственномъ колоритѣ. Можетъ быть, самое яркое доказательство господства пластической красоты въ поэзіи гр. А. Толстаго дается въ томъ фактѣ, что онъ освѣщаетъ свои образы не какъ поэтъ, а какъ живописецъ.

Камышъ такой же необходимый элементъ былины „Алеша Поповичъ“, какъ и богатырская пѣсня. Царевна менѣе нужна для картины, чѣмъ дрожащій очеретъ; своеобразность пѣсни болѣе подчеркивается аиромъ и купыремъ, голубыми очеретянками (камышевые воробьи), стаями стрекозъ на откосѣ, длинными стеблями купавокъ, нарядными пѣвниками, шуршаньемъ осоки и дрожью камыша, чѣмъ позой и словами плѣнницы. И она только очеретянка, легка какъ стрекоза, тиха, какъ вода въ камышахъ. Ей что? Подняла бѣлую руку и свою роль исполнила. Но пѣсня растетъ въ нашемъ сознаніи, когда мы узнаемъ, что погремокъ, пестрецъ, шильникъ и болотная заря нагнулись къ лодкѣ, чтобы ее слушать. Для того, чтобы эта пѣсня такъ же обаятельно звучала въ другомъ мѣстѣ и при другой обстановкѣ, нужны и другой Поповичъ, и не такая царевна. Богатырь и его пѣсня сливаются съ камышемъ въ одну мелодію; взять богатыря изъ этой среды нельзя; онъ, какъ жукъ на булавкѣ энтомолога, утратитъ весь свой колоритъ, потеряетъ и ту жизнь, которую ему далъ поэтъ.

Илью богатыря мы поймемъ только тогда, когда присмотримся къ сосновому бору, по которому онъ ѣдетъ. Пышный папоротникъ

подъ копытомъ его коня,—здоровый воздухъ, дышать которымъ ему „по-нутру“,—просторъ дикой воли, запахъ смолы и земляники—все это отдѣльные штрихи изъ характеристики старорусскаго богатыря. Въ этой обстановкѣ,—и только въ ней,—вполнѣ понятны и его признанія. Изъ его словъ мы узнаемъ только, что онъ не слабъ, что онъ не лакомъ до женскаго пола, что у него болитъ голова отъ царьградскихъ куреній. Гдѣ-же центръ впечатлѣнія? Кто здѣсь герой—богатырь, или государыня-пустыня? Правда, чтобы видѣть Илью, надо смотрѣть на него въ этой пустынѣ; но, чтобы понять пустыню, необходимъ Илья. Личное горе Ильи сказалось въ былинѣ слегка и мимоходомъ, и сказалось оно только въ тѣхъ очертаніяхъ, которыя гармонировали съ картиною смолистаго бора.

Лязгъ оружія и бѣлые всплески прибоя—сущность „поморскаго сказанія“. Боривой на своемъ волнорѣзѣ только оттѣняетъ грохотъ панцырей, шумъ битвы и морское волненіе. Другой жизни, кромѣ той, которую даетъ ему обстановка, въ немъ нѣтъ.

По дорогѣ въ Роскильду на морскомъ берегу непремѣнно разыгралась бы драма, если бы колоритъ картины не пересилилъ слабаго волненія въ душѣ Магнусова посла. Пѣвецъ съ своей былиной, отроки съ своими предчувствіями стоятъ съ одной стороны, а съ другой—Канутъ и дыханіе моря, которое шевелитъ гривы коней,—и волна, которая стелетъ пѣну по берегу,—и вечерній туманъ надъ болотомъ, и трепещущій боръ, весь полный весенняго крика,—и соловьи въ аломъ шиповникѣ, земляника въ травѣ, запахъ черемхи и дикихъ яблонь и свѣжіе листы клена. Теперь мы знаемъ, почему жалость не перешла границъ благоразумія въ Магнусовомъ послѣ. Открой онъ тайну, и въ лѣсу, кромѣ весеннихъ криковъ, раздались бы, можетъ быть, иные звуки, проснулись бы чувства, которыя не имѣютъ ничего общаго съ трепещущимъ боромъ, пропала бы вся красота картины. Теперь понятно, почему личность пѣвца не будитъ въ нашей душѣ недобрыхъ чувствъ; яснѣе намекнуть онъ не смѣлъ въ виду очень почтенныхъ эстетическихъ соображеній.

Май поетъ и смѣется въ былинѣ „Сватовство“ и вмѣстѣ съ нимъ смѣются и стольный князь со стольною княгинею, и княжны съ богатырями. Все, что не май, исключено изъ поэмы. Вотъ почему армянскія царевны съ ихъ вѣроятно не майскою любовью только вскользь про-

мелькнули въ поэмѣ. Смѣемъ думать, что май—не „мѣстный колоритъ“, но онъ все въ былинѣ. Это тема мелодіи, основной тонъ для перевода въ краски поэтической фантазіи, постоянная величина всей теоремы, къ которой намъ придется обращаться каждый разъ, когда мы затруднимся представить себѣ какую-нибудь подробность. Май—это нивеллирующее начало, которое подстригаетъ въ поэмѣ все, что отзывается другими мѣсяцами.

Вороны, кровь, гроза, мѣсяцъ и кольчуги, сливаясь въ одно цѣлое, создаютъ основу „Трехъ побоищъ“; здѣсь Гаральдъ только орнаментъ, допущенный въ предѣлахъ господствующаго стиля; вотъ почему у всѣхъ князей былины очи смотрятъ страшно и брови нахмурены.

Если бы мы не знали этой пружины въ механизмѣ былинъ, мы совершенно не могли бы объяснить нѣкоторыхъ поэтическихъ подробностей.

Вскипѣла подъ полозомъ, пѣнясь, вода,
Отхлынувъ о берегъ забила,
Стянулася быстро ладей череда,
Переднія въ пристань вбѣжали суда,
И съ шумомъ упали вѣтрила.

Почему эта картина пріурочена именно къ пѣснѣ о походѣ на Корсунь? Отчего это не свадебный поѣздъ въ корсунской пристани? Отчего это не возвращеніе Гаральда изъ Пирея? Какія паруса падаютъ безъ шума? А подъ пароходомъ вода шипитъ еще больше... Очевидно, эта подробность, невыразительная въ предѣлахъ поэтическаго творчества, по своему колориту вполнѣ подходила къ той живописной группѣ, которую видѣлъ художникъ-пластикъ.

Общее несчастіе сближаетъ людей. И подъ игомъ пластической красоты всѣ герои Толстаго слились въ одну дружную семью,—настолько дружную, что разнородные характеры сгладились, черты лица пріобрѣли почти одинаковый складъ, какъ будто отразилась на нихъ наслѣдственность и фамильное сходство. По старой психологической терминологіи все это сангвиники. Безпечность и беззаботность—ихъ общія свойства. Они ни предъ чѣмъ не задумываются. Развѣ Потокъ, Поповичъ, Дюкъ и Чурило, Гаральдъ, смиренный Владиміръ, Лепорелло и Боабдилъ знакомы съ раздумьемъ?

Даже сенескалкъ Балеарскихъ острововъ, не думая долго, на конѣ врывается въ храмъ и посвящаетъ всего себя алхиміи. Какъ мотыльки, они живутъ только одинъ день и цѣликомъ отдаются этому дню. Ихъ рѣшенія быстры, но въ нихъ нѣтъ выдержки. Они любятъ шумъ и блескъ, этикетъ и церемоніи. Они не знаютъ, что такое раскаяніе. Какъ это ни странно, но у нихъ нѣтъ ни прошедшаго, ни будущаго. Служба при дворѣ халифа не оставляетъ никакихъ впечатлѣній въ душѣ Дамаскина; онъ полонъ только „иными звуками“; но, выйдя на свою тропинку, не знаетъ, что-же ему пѣть, хотя увѣренъ, что могъ бы воспѣть все?—На морскомъ днѣ Садко помнитъ только то, что на землѣ сухо; помнитъ еще и пса, и тоже только потому, что онъ сухой?—Что будетъ дѣлать Гаральдъ, женившись на Ярославнѣ? Не ловко-же въ самомъ дѣлѣ норвежскому королю ѣздить въ Пирей, чтобы высѣкать свое имя на мраморной лапѣ льва?—Какъ и чѣмъ жили и будутъ жить Дюкъ и Чурило? Неужели они были нужны только для сватовства и, кончивъ свое дѣло, навсегда сошли со сцены?—Куда и зачѣмъ ѣдетъ Илья? Что онъ будетъ дѣлать въ пустынѣ?—Куда дѣнетъ свою полоняночку Поповичъ и чѣмъ онъ займется, покончивъ съ своимъ романомъ?—Отчего такъ довѣрчивъ Канутъ? Какъ онъ встрѣтитъ вѣроломство своего свояка? Зачѣмъ Магнусу нужна его смерть?—Что будетъ съ ругичаниномъ, оттолкнувшимъ отъ берега своего бога? Стихотвореніе вполнѣ опустошило его душу; ему не остается ни одной живой черточки для всего долгаго будущаго.—По временамъ и поэтъ стоялъ передъ этимъ вопросомъ и волей-неволей долженъ былъ отвѣчать на него.

Скажи, куда направишь ты свой бѣгъ?
Какую цѣль своимъ поставишь силамъ?
Душѣ высокой, свѣтлому уму
Какую ты задашь теперь задачу?—

спрашиваетъ донна-Анна своего жениха.

Весь міръ открытъ предъ нами, донна-Анна;
Моя душа свободна и ясна (!),
Къ чему бы мыслью я ни обратился,
Я до всего достигну. *Но оставимъ*
Мы этотъ разговоръ.

Для жениха отвѣтъ едва-ли удовлетворительный. И что онъ хочетъ сказать тѣмъ, что его душа свободна и ясна? Отъ чего свободна? Что-же изъ того, что она ясна? Пусть и правда, что онъ могъ бы до всего (?) достигнуть; чего-же онъ хочетъ достигать? Наединѣ Жуанъ говоритъ себѣ—

И какъ корабль надъ бурнымъ океаномъ,
Надъ жизнью такъ господствуй, донъ-Жуанъ.

Сомнительны и мысль и образъ. Океанъ съ кораблемъ шутить не станетъ и много воли ему не дастъ. Въ сущности весь трагизмъ донъ-Жуана въ томъ-то и состоитъ, что онъ и самъ не знаетъ, чего хочетъ, что ему надо. Гдѣ-же тутъ власть? Здѣсь только рабство. Любопытно, что и въ своей лирикѣ поэтъ иногда беретъ этотъ мотивъ. Почему-то ему показалось, что „гдѣ нибудь (?) да живетъ царь-дѣвица“.

Какъ достичь до нея, не ищи, не гадай,
Тутъ разсчетъ никакой не поможетъ(?!);
Не догадка, не умъ, но безумье(?) въ тотъ край,
Но удача принесть тебя можетъ.
Я не ждалъ(?), не гадалъ(?), въ темнотѣ(?) поскакалъ
Въ ту страну, куда нѣту дороги(?);
Я коня разнуздалъ (!), на удачу погналъ,
И въ бока ему втиснулъ остроги.

Вотъ таковы и всѣ его герои. Безъ всякаго разсчета, наудачу они мчатся въ свое будущее и съ особенною охотою въ ту сторону, куда нѣтъ дороги.

Понятно, что такіе люди грустить и скорбѣть не умѣютъ. Яромира разбили, срубленъ Ругевитъ; кажется, чего хуже положеніе ругичанина? А онъ ничего, благодушенъ; смотритъ себѣ, какъ Свенъ ѣдетъ къ морю на поверженномъ богѣ.—Очень печально и положеніе слѣпаго пѣвца: вышла такая обиднаа, такая тяжелая ошибка! И что-же? Пѣвецъ доволенъ и веселъ,—доволенъ, можетъ быть, даже больше, чѣмъ въ томъ случаѣ, если бы его выслушали.—Промахъ Гакона былъ изъ крупныхъ, а онъ утихъ и „бороду гладитъ“; доволенъ, значитъ.—Илья въ бору жуетъ себѣ хлѣбъ, какъ будто у него и не было размолвки съ стольнымъ княземъ. Во всякомъ случаѣ, въ идиллически-мирной обстановкѣ смолистаго бора, человѣкъ, который жуетъ хлѣбъ,—далеко не оскорбленный Илья былины, сбивающій золоченыя маковки со святыхъ церквей.

Почему же эта особенность героевъ Толстаго такъ мало останавливаетъ вниманіе читателя? Отчего при чтеніи былинъ и балладъ этого поэта такъ долго остается иллюзія дѣйствительной жизни? Подсчитывая человѣческіе признаки данныхъ характеровъ, въ итогѣ мы получаемъ мало; на обычный взглядъ они довольно несложны; но въ нихъ что-то сквозитъ такое исключительное, подъ веселой маской чудится своеобразная серьезность, которая невольно затрогиваетъ вдумчивость и вниманіе читателя. Создать исторически-вѣрный и психологически-законченный характеръ Дамаскина—дѣло трудное; онъ живетъ среди великихъ искушеній; кое-что, внѣ хорошаго комментарія, кажется въ немъ не вполнѣ удобнымъ компромиссомъ; его жизнь полна случайностей и быстрыхъ переходовъ, какіе рѣдко выпадаютъ на долю людей. Но поэтъ и не пытался влить полную жизнь въ историческій образъ, сведя къ художественному единству факты его дѣятельности; обычной жизни своему герою онъ не далъ; но необычную жизнь далъ и, надо признаться, съ большою ловкостью. Въ груди правителя Дамаска „пылаетъ жаръ, которымъ зиждется созданье“; кромѣ того, ему „Господь дозволилъ взглядъ въ то сокровенное горнило, гдѣ первообразы кипятъ, трепещутъ творческія силы“. Это уже не шутка; такая психическая организація, овѣянная „тѣнью таинственныхъ красотъ“, даетъ впечатлѣніе высокой и полной индивидуальности, впечатлѣніе такой жизни, мимо которой нельзя пройти равнодушно. Ни одинъ читатель не осмѣлится и подумать, что въ сущности и онъ полонъ того жара, которымъ „зиждется созданье“; онъ приметъ этотъ аккордъ, какъ начало волшебной мелодіи, которую нельзя и сравнивать съ земными напѣвами; онъ, конечно, позабудетъ прослѣдить, гдѣ въ дѣятельности Дамаскина особенно ярко показались творческіе первообразы. Воля пѣвца получаетъ свои стимулы изъ „сокровеннаго горнила“, но отдѣльные акты ея воплощаются въ земной дѣятельности; и видимая сторона дѣла вполнѣ объясняется и внѣ неземныхъ побужденій. Судить его, какъ обыкновеннаго человѣка, читатель побоится; въ раздумьи онъ остановится передъ таинственными наме-

ками высшаго порядка и скорѣе сознается въ собственномъ непониманіи, чѣмъ упрекнетъ образъ поэта въ безжизненности и безсодержательности.

Есть и еще одинъ факторъ, который удерживаетъ критическій анализъ передъ дверями таинственной кумирни. Торжественный тонъ поэмы наполняетъ сердца любителей такимъ паѳосомъ, который исключаетъ всякую мысль о критическомъ разборѣ. Восторгъ слишкомъ часто не нуждается въ пониманіи. Это явленіе въ русской жизни находитъ много иллюстрацій. Самые яркіе факты изъ этой области, конечно, теперь позади насъ. Но не даромъ Петръ Медоварцевъ при первомъ чтеніи нѣкоторыхъ исправленій Никона говорилъ—„дрожь великая мя поимала и ужасъ на меня напалъ“. Не даромъ для нѣкоторыхъ цѣнителей лирика Пушкина была „пустячками“ въ сравненіи съ пареніемъ и одами Гавріила Романовича. Не даромъ разговорная русская рѣчь долгое время существовала подъ именемъ подлаго штиля. Было бы слишкомъ легкомысленно думать, что время героическихъ одъ миновало; эти оды есть и теперь, только онѣ живутъ въ новыхъ формахъ, приноровленныхъ ко вкусамъ и потребностямъ общества. Есть читатели, которымъ очень хочется и героическихъ чувствъ, и героическихъ дѣлъ. Ихъ оскорбляетъ простота: вычурный и напыщенный языкъ имъ нравится больше; они не хотятъ правды: правда блѣдна, а возвышенный вымыселъ чаруетъ ихъ яркостью и грандіозностью.

Эта печальная слабость современнаго воображенія, это старческое дѣтство явно обманывающихъ себя иллюзій даетъ опору современной поэзіи, которая мечтаетъ о „нечеловѣчески-величественныхъ дѣлахъ“ и о нечеловѣческомъ страданьи. Въ то время, когда русскій романъ плѣнилъ и культурныхъ европейцевъ простотою и жизненностью творчества, блѣдная и анемичная русская поэзія стала кутаться въ пелены, испещренныя гіероглифами,—стала таиться въ потемкахъ, гдѣ все тайна и рискованная философія. Если эта поэзія существуетъ, если пожинаютъ обильные лавры старые волхвы, которые первые заговорили языкомъ заклинаній и каббалистики,—несомнѣнно, что общество еще не разлюбило торжественныхъ аккордовъ. Vult decipi, ergo decipiatur—и критика съ обычною угодливостью преклоняется передъ идолами рынка. Причудливые миражи долго стояли надъ областью поэзіи и отъ привычки и давности стали казаться здоровою дѣйствительностью.

Мы уже видѣли, что донъ-Жуанъ „любимецъ есть природы“; мы уже знаемъ, что въ этой характеристикѣ слово „природа“ звучитъ необыкновенно глубокомысленно; эта природа—продуктъ борьбы добрыхъ и злыхъ духовъ. Намъ подаютъ старинную вазу; мы добродушно и просто осмѣливаемся утверждать, что эта ваза пуста; но свѣдущій и посвященный человѣкъ увѣряетъ насъ, что она полна до дна, и не видѣть этого можетъ только близорукій и невѣжественный наблюдатель. Дерзость вѣрить своимъ глазамъ, смѣлость думать своею головою—явленіе удивительно рѣдкое; и читатель вѣритъ, что Жуанъ lignum, alienis mobile motis. Чья рука поднимется, чтобы развѣнчать красавца,—таинственнаго, какъ метафизика мистицизма? И Жуанъ сохраняетъ за собою кредитъ живаго человѣка, человѣка отъ міра сего. Кто рискнетъ сказать, что это параграфъ изъ эстетико-философскаго трактата, слегка втиснутаго въ кажущіеся діалоги?

Статуя командора у другихъ поэтовъ полна *необъяснимой* тайны; на сценѣ она появляется не надолго и проваливается такъ-же загадочно, какъ и пришла. Но гр. А. Толстой любезнѣе другихъ поэтовъ; онъ объясняетъ намъ секретъ механизма и ведетъ насъ за кулисы; тамъ, на нашихъ глазахъ несчастную статую заряжаютъ самою крѣпкою метафизикою.

Ты, что философы зовутъ душой земли,
Ты, что магнитный токъ всегда струила,
Услышь теперь мой зовъ, словамъ моимъ внемли,
Явись, таинственная сила!
Ты, жизненный агентъ, алхимиковъ азотъ,
Незримое астральное теченье,
Твой господинъ тебя зоветъ,
Явись принять его велѣнья!
Ты, что людской всегда питаешь потъ и трудъ,
Ты, что такъ много душъ сгубила,
Усердье, преданность, иль какъ тебя зовутъ,
Явись, безсмысленная сила!
(Является туманная фигура).
Смотрите, вотъ она покрыта пеленой,
Еще не знаетъ, чѣмъ ей выдти изъ тумана...

Смотрите: ревности полна,
Уже дрожитъ и зыблется она,
Всѣ виды принимать и образы готова.
Терпѣнье, бабушка!

О, теперь намъ все понятно и мы ко всему готовы! Съ такимъ механизмомъ пойдетъ въ ходъ любая драма, если только пристегнуть какъ слѣдуетъ передаточный ремень! На сценѣ эта... бабушка еще эффектнѣе. При ея появленіи гаснутъ лампы. Она сообщаетъ Жуану послѣднія новости о доннѣ-Аннѣ и совѣтуетъ маркизу подумать о душѣ. Жуанъ не хочетъ покориться, и статуя съ словами „погибни-жъ, червь" касается рукою маркиза „и исчезаетъ", т.-е. она совсѣмъ не исчезаетъ, а остается на мѣстѣ, ибо поэту надо и еще разъ заставить ее провалиться. Дѣло вотъ въ чемъ. Когда статуя исчезла, явились духи и запретили ей трогать донъ-Жуана. Сатана въ свою очередь кричитъ ей—

Хватай его, статуя командора,
Какъ исполнительная власть!

но „статуя стоитъ неподвижно". Обезкураженный сатана начинаетъ иронизировать.

Межъ двухъ начальствъ колеблется усердье
И преданность вдругъ чувствуетъ зазоръ?
Хватай его, на зло землѣ и тверди—
Иль провались, булыжный командоръ;

и только тогда осмѣянная „статуя проваливается".

Конечно, единственное объясненіе этого эпизода—лукавая мистификація. Поэтъ пошутилъ надъ своими читателями и заставилъ ихъ серьезно смотрѣть на „булыжнаго командора", надъ которымъ самъ явно смѣется. Но предполагать мистификацію—трудно; срокъ ея забавности уже прошелъ, а біографы и друзья поэта хранятъ на этотъ счетъ полное молчаніе. Неужели самъ поэтъ серьезно смотрѣлъ на этотъ удивительный снарядъ? Бѣдные читатели! Съ какимъ тоскливымъ недоумѣніемъ, съ какою почтительною серьезностью присутствуютъ они при этой комической сценѣ!

Мы уже видѣли, какъ хитро задуманъ и сдѣланъ „Драконъ". Съ виду—ничего особеннаго; не то жаба, не то ящеръ, не то нетопырь,—словомъ, какая-то гадина. А загляните-ка поглубже—и

вы увидите чудесное знаменіе. Тогда вы иначе посмотрите на „памятникъ столь дивнаго размѣра", долго и вдумчиво будете глядѣть на брюхо, лапы и крылья чудовища, и скажете — „да, дѣйствительно..." Въ чувственную оболочку образовъ поэта откуда-то вливается какой-то особый смыслъ, — смыслъ прежде всего непонятный и поэтому особенно обаятельный для мыслящаго общества. У него всякая подробность не только красива, но и загадочна; въ этомъ-то и заключается соль эффекта.

Намъ скажутъ, можетъ быть, что поэтъ только въ нѣкоторыхъ стихотвореніяхъ, и то умышленно, допустилъ таинственное начало, поэтому наше обобщеніе слишкомъ широко. Осмѣливаемся утверждать противоположное мнѣніе. У гр. А. Толстаго — таинственно все и наиболѣе таинственно самое простое и конкретное. Есть много любителей курсива въ печати и подчеркиванья въ письмѣ. Подчеркиваютъ одной, двумя и даже тремя чертами; печатаютъ иногда самымъ разнообразнымъ шрифтомъ, чтобы читатель какъ-нибудь не просмотрѣлъ, что „великая сила въ этомъ азѣ (а) заключается". Представимъ себѣ, что текстъ подчеркнутъ почти сплошь, что каждая подробность дается съ одинаково усиленнымъ нажимомъ и напряженіемъ; предположимъ далѣе, что *сами по себѣ* подчеркнутыя слова ничего особеннаго изъ себя не представляютъ. Въ какое положеніе поставитъ любаго читателя подобный манускриптъ? Не придется-ли и такъ, и этакъ комбинировать отдѣльные штрихи, смотрѣть на дѣло и съ боку, и съ тылу, читать между строчекъ, видѣть въ каждомъ словѣ намекъ и вообще переживать все то, что мы переживаемъ при встрѣчѣ съ непонятнымъ и загадочнымъ явленіемъ. Гаральдъ по существу дѣла довольно простъ; онъ грабитъ и сватается къ Ярославнѣ; съ исторической точки зрѣнія понять его, конечно, нельзя; это *свой* Гаральдъ у поэта, и мы во всѣ глаза смотримъ на его повадку. Много разъ онъ поднимаетъ топоръ съ именемъ Ярославны, даетъ себя знать, показываетъ напоръ, его черный стягъ шумитъ по прибрежьямъ, — словомъ, все, что онъ дѣлаетъ, дѣлаетъ не какъ люди; чуть не каждый жестъ его подчеркнутъ, а мотивы его дѣятельности скрыты. Что онъ дѣлаетъ? Почему *такъ* дѣлаетъ? „Не даромъ, не спроста"...

А Гаконъ? Кажется, тутъ-то уже все ясно. Слѣпой ошибся, и

только. Но нѣтъ; поэтъ отмѣчаетъ, что онъ *садитъ* удары, *молотитъ* по щитамъ *въ кипѣніи* сѣчи и подчеркиваетъ манеру стараго бойца рубиться; утихъ и *гладитъ бороду*. Что все это значитъ? Къ чему клонитъ поэтъ? „Да, что-то есть"... Надо-же какъ-нибудь раздѣлаться съ яркимъ, но смутнымъ впечатлѣніемъ.

Въ виду такой манеры рисовать героевъ отъ красоты поэта въ сознаніи читателя всегда и неизбѣжно остается какой-то загадочный осадокъ. Но былъ-ли свободенъ отъ этого чувства самъ поэтъ? Не казались-ли загадочными *и для него* его герои? Для пониманія поэзіи Толстаго это вопросъ въ высшей степени важный, ниже мы сообщимъ данныя для его рѣшенія; а пока позволимъ себѣ отмѣтить у него одно любопытное лирическое стихотвореніе.

Какъ часто ночью въ тишинѣ глубокой
Меня тревожитъ тотъ же дивный сонъ;
Въ туманной мглѣ стоитъ дворецъ высокій,
И длинный рядъ дорическихъ колонъ;
Средь дикихъ горъ отъ нихъ ложатся тѣни,
Къ рѣкѣ ведутъ широкія ступени;
И солнце тамъ привѣтливо не блещетъ,
Порой сквозь тучи выглянетъ луна,
О влажный брегъ таинственно не плещетъ,
Катяся мимо, сонная волна;
И истукановъ рой на плоской крышѣ
Стоитъ во тьмѣ одинъ другаго выше.

Поэту хочется „туда", хочется смотрѣть, „въ высокія окна", хочется, чтобы „она" „склонила на темный долъ свой животворный взглядъ" и тогда „взойдетъ огнистое свѣтило" и замокъ проснется. Но его ожиданья тщетны; только луна виднѣется сквозь туманъ,

О влажный берегъ лишь лѣниво плещетъ,
Катяся мимо, сонная волна,
И истукановъ рой на плоской крышѣ
Стоитъ во тьмѣ одинъ другаго выше.

Таинственность, слишкомъ много таинственности! Чего ждетъ поэтъ? Чего онъ боится? Зачѣмъ онъ такъ пристально всматривается и въ тѣни отъ дорическихъ колоннъ средь „дикихъ" горъ и въ широкія ступени высокаго дворца и особенно въ этихъ истукановъ, которые

стоятъ „одинъ другаго выше"? Повторяйте безъ конца этотъ вопросъ „зачѣмъ"—и отвѣта вы не получите. Въ самомъ дѣлѣ, что страшнаго и скорбнаго въ томъ, что на плоской крышѣ стоятъ истуканы не одинаковой величины?—О если бы поэтъ хоть чуть-чуть проникся спокойною мудростью Ап. Григорьева, который убѣдительно и просто совѣтуетъ юнымъ мыслителямъ:—

Оглянись, какъ подобаетъ,
Какъ мудрецъ всегда глядитъ:
Что пройти должно,—проходитъ;
Что придти должно,—приходитъ;
Что стоять должно,—стоитъ.

Мы не имѣемъ въ виду разбирать драматическія произведенія гр. Толстаго; но въ интересахъ нашей мысли позволимъ себѣ ненадолго остановить вниманіе читателей на тѣхъ указаніяхъ для постановки ихъ на сценѣ, которыя дѣлалъ поэтъ. Вотъ нѣсколько характерныхъ строкъ изъ его „проэкта постановки на сцену трагедіи: царь Ѳедоръ Іоанновичъ".

„Если представить себѣ всю трагедію въ формѣ треугольника, то основаніемъ ему будетъ состязаніе двухъ партій, а вершиною весь микрокосмъ Ѳедора, въ которомъ событія борьбы связаны какъ линіи, идущія отъ основанія треугольника къ его вершинѣ и наоборотъ".—„Не отступая отъ указаній исторіи, но пополняя ея пробѣлы", поэтъ, между прочимъ, даетъ такіе совѣты. „Ѳедоръ былъ малъ, дряблъ, склоненъ къ водяной болѣзни и почти безбородъ. Цвѣтъ лица его блѣдно-желтоватый, ноги слабы, поступь неровна, носъ соколиный, губы улыбающіяся. Это очевидно не *мой* Ѳедоръ. *Моему* Ѳедору можно отъ его исторической наружности сохранить только малый ростъ, отсутствіе бороды, неровность поступи и улыбающіяся черты лица".—„Оба исполнителя (Годунова и Шуйскаго) должны, на репетиціяхъ, усвоить себѣ первый благозвучную убѣдительность голоса и невозмутимое спокойствіе пріемовъ; другой—сначала гордую суровость, потомъ стремительную довѣрчивость въ своихъ новыхъ отношеніяхъ къ примиренному врагу".—„Когда братья его (Шуйскаго) хлопотливо предлагаютъ каждый свою мѣру, *онъ молчитъ, сдвинувъ брови, погруженный самъ въ себя*, *и вдругъ*,

какъ будто опомнившись и удивляясь, что они такъ долг ищутъ исхода, восклицаетъ—

Вы словно всѣ въ бреду!»—

„Къ сожалѣнію, у насъ нѣтъ портрета Ирины. Одежда ея всегда богата, а въ торжественныхъ случаяхъ великолѣпна. Архіепископъ элассонскій, Арсеній, бывшій въ 1588 году въ Москвѣ вмѣстѣ съ константинопольскимъ патріархомъ Іеремією, видѣлъ ее въ длинной мантіи, поверхъ бархатной одежды, осыпанной жемчугомъ. На груди у нея была цѣпь изъ драгоцѣнныхъ каменьевъ, а на головѣ корона съ двѣнадцатью жемчужными зубцами. Одежда ея боярынь была бѣлая, какъ снѣгъ... Въ трагедіи она перемѣняетъ одежду нѣсколько разъ, смотря по обстановкѣ, въ которой находится.—Во всей наружности Ирины разлито скромное достоинство. Взглядъ ея уменъ, улыбка добра и привѣтлива; каждое ея движеніе плавно, голосъ ея тихъ и благозвученъ, *скорѣе контральто, чѣмъ сопрано*".

„Наружность Клешнина грубая, циническая, а взглядъ волчій. Онъ впослѣдствіи, убоясь огня адова, пошелъ въ монахи подъ именемъ отца Левкія.—Выраженіе Туренина мрачное и мстительное".

„Иванъ Красильниковъ и Голубь-сынъ, оба дюжіе молодцы, особенно—второй. Ихъ ролей не слѣдуетъ давать тщедушнымъ артистамъ, иначе выйдетъ смѣшное противорѣчіе между ихъ наружностью и приписываемой имъ силой."—„Чтобы придать Ѳедору Старикову нѣкоторую оригинальность, я предлагаю представить его сѣдымъ человѣкомъ, самаго почтеннаго вида, котораго одна наружность внушаетъ довѣріе. Онъ какъ-будто ничего не видитъ и не знаетъ, кромѣ своей должности дворецкаго; но, когда на него не смотрятъ, глаза его бѣгаютъ какъ мыши, а уши такъ и навастриваются".

Поэтъ даетъ эскизъ и для декораціи сада князя Ивана Петровича Шуйскаго.

„На первомъ планѣ кусты смородины и большіе подсолнечники; въ глубинѣ прудъ, *съ отраженіемъ въ немъ звѣзднаго неба*, и крыльцо княжескаго дома, по которому сходятъ дѣйствующія лица".

Этотъ сценическій комментарій, такъ заботливо приложенный къ драмѣ, конечно, иллюстрируетъ склонность поэта сгибать всѣ порывы лирическаго и драматическаго творчества подъ опредѣленныя

геометрическія линіи, крѣпко связывать созданія слова съ пластическимъ образомъ. Зачѣмъ бы лирическому драматургу брать на себя заботы декоратора и режиссера? Конечно, желаніе видѣть свою работу въ наиболѣе удачной сценической постановкѣ отчасти объясняетъ эту заботливость. Но Гоголь, напримѣръ, объяснялъ актерамъ *мысль и сущность своихъ типовъ*, не вмѣшиваясь въ спеціальную сферу актера, не предписывая ему гримма, мимики, тэмбра и оттѣнка рѣчи. Свой полный смыслъ эта заботливость находитъ въ томъ, что всѣ эти предписанія не оправдываются *исключительно* историческими и археологическими побужденіями. Авторъ не хочетъ *ничего* оставить самодѣятельности театра. Дѣятели сцены, конечно, обязаны быть очень внимательными къ мысли автора; имъ нельзя фантазировать на свой страхъ; но у нихъ есть своя спеціальность—подчеркивать конкретными чертами художественное созданіе. Если поэтъ отнимаетъ отъ театра и эту функцію, онъ придаетъ, значитъ, слишкомъ много значенія такимъ факторамъ, которые для большинства драматурговъ кажутся случайностью, не вліяющею на сущность дѣла.

Гр. А. Толстой вездѣ и всегда вѣренъ себѣ. И его проза характеризуется тѣми-же чертами, какъ и поэзія. Въ доказательство этого позволимъ себѣ привести нѣсколько соображеній изъ прекрасной статьи В. Порѣчникова, появившейся въ „Отечественныхъ Запискахъ" вскорѣ послѣ появленія въ печати „Князя Серебрянаго" [1]).

„Авторъ „Князя Серебрянаго" спутываетъ все это время: у него Колычевы, родственники *низложеннаго* митрополита Филиппа, въ 1565 г. сидятъ уже въ тюрьмѣ, тогда какъ Филиппъ только въ 1566 г. *поставленъ* митрополитомъ".

„Князь Серебряный" графа А. Толстаго весь переписанъ изъ исторіи, и въ немъ чего угодно: колдунъ, юродивый, татары, разбойники, исповѣди, соколиныя охоты, судъ Божій, нѣжныя свиданія, тихія кельи, застѣнки... все есть, только нѣтъ ни нравовъ, ни обычаевъ, ни людей не только XVI, никакого столѣтія. Это сцены и характеры фельетоннаго романа по манерѣ А. Дюма. Этотъ Иванъ

[1]) Провинціальныя письма о русской литературѣ. Два слова о занимательной книжкѣ. 1863 г. Февраль.

Грозный, бояре, опричники, станичники и народъ приходятъ, уходятъ, повторяютъ одно и то-же—и ни въ одномъ лицѣ не замѣтно никакой, внутри совершающейся драмы. Читатель знаетъ, что отъ первой до послѣдней сцены Серебряный будетъ говорить о своей вѣрности царю; Максимъ Скуратовъ будетъ плакаться о томъ, что онъ опричникъ; Годуновъ будетъ очень нехитро лукавить; Морозовъ—степенно резонировать; Вяземскій—метаться; Михѣичъ непремѣнно потянетъ свою „тетку - подкурятину", съ которой до смерти надоѣлъ. Это не люди, а мелкія пружинки, изъ которыхъ сцѣплена сказка, и каждая скрипитъ по-своему."

Относительно сцены за царскимъ столомъ, когда слуги подносятъ одному бояринy ядъ, критикъ замѣчаетъ: „правда, это написано такъ, что никому не жалко боярина, *да и во всемъ романѣ никого не жалко*. Не говоря уже о той высокой жалости, которая охватываетъ при чтеніи простой правды лѣтописей, о томъ изящномъ страданіи, которое вызываетъ В. Скоттъ,—ни одна сцена, ни одно положеніе новаго романа не затрогиваютъ никакого чувства. Между тѣмъ, масса читателей задыхается отъ ужаса, когда царь Иванъ Васильевичъ хватаетъ то ладанку Вяземскаго, то ладанку Басманова, то стучитъ жезломъ о земь, то пронзаетъ жезломъ разбойника... Страшный царь!.. Масса не налюбуется на опричника, который разрубаетъ медвѣдя, не пьетъ, не ѣстъ за царскимъ столомъ, затягиваетъ пѣсни о золотой волюшкѣ, интересно исповѣдуется подъ щебетанье ласточекъ, сверкаетъ золотой саблей, не ночуетъ подъ кровлей, гдѣ клянутъ его отца Малюту Скуратова, умираетъ, испивъ воды изъ дружняго шелома. Какое разнообразіе красивѣйшихъ молодыхъ людей!.."

... „Вяземскаго и Басманова обвиняли въ сношеніяхъ съ Польшею и Литвою. Царь этому не вѣрилъ, зная, какъ всегда, что ему никто не измѣняетъ; но осудилъ любимцевъ, давъ дѣлу законность, за государственную измѣну; онъ такъ и велѣлъ своимъ посланникамъ говорить въ Польшѣ. Это ужъ не ладанка! Вяземскаго обвинили еще сверхъ того, что онъ извѣстилъ новгородцевъ о царскомъ гнѣвѣ—поступокъ великодушный и смѣлый! Вслѣдъ затѣмъ, зная объ этомъ обвиненіи и возвращаясь домой отъ бесѣды съ царемъ, который, хитря, продолжалъ оказывать ему свою милость, Вяземскій

нашелъ трупы своихъ любимыхъ слугъ, убитыхъ въ его отсутствіе по царскому приказу, и прошелъ мимо, *будто не видя*, чтобы не навлечь царскаго гнѣва... Черта страшная, и характеръ, который въ ней возсоздается, безъ всякаго сомнѣнія, глубже и сильнѣе того бурно-мелодраматическаго, какимъ одѣлилъ Вяземскаго гр. А. Толстой. Правда, за характеромъ, указаннымъ исторіей, было бы больше работы!"

... „Ѳедоръ Басмановъ въ романѣ только скоморошествуетъ и звенитъ серьгами, а по сказанію исторіи былъ принужденъ царемъ убить своего отца. Онъ очень молодъ, онъ храбръ, и (по сказанію исторіи) славно дерется..."

Въ той сценѣ романа, гдѣ рѣчь идетъ о шутовскомъ кафтанѣ Морозова, „нѣтъ возможности отмѣтить всѣ общія мѣста, всѣ длинноты, всѣ повторенія, всю театральность ея постройки, всю наивность, съ которой она ведена, всѣ прозаическія толкованія патетическихъ тирадъ, то необходимыя,—потому что авторъ прежде не договорилъ чего-нибудь или не подготовилъ, — то являющіяся по необъяснимой привычкѣ автора объяснять самаго себя."

„Колдунъ гр. А. Толстаго творитъ чудеса: исцѣляетъ словомъ и провидитъ будущее. Онъ имѣетъ полнѣйшее основаніе вѣрить въ силу своихъ заклинаній: то, что онъ призываетъ, повинуется, помогаетъ, покровительствуетъ ему; слѣдовательно, это не мечта, это *существуетъ*; слѣдовательно, колдунъ *не суевѣренъ*. Что-жъ это такое? Это не „воспроизведеніе вѣрованій", какъ называетъ авторъ; это доказанные, подтвержденные факты, въ которые обязанъ повѣрить и читатель. Очень странно!..

„Бахтерцы, бармицы, аксамиты, саадаки, мисюрки, ерихонки и т. д.—старинныя слова, но старины въ нихъ нѣтъ".

„Неровности слога у автора намѣренныя, значитъ нечего и извиняться въ нихъ. Но онѣ ужъ заодно съ другими неопредѣленностями романа. Въ немъ, между прочимъ, случается, что исчезаетъ время и пространство. Идетъ, идетъ читатель, словно молодецъ въ сказкѣ, идетъ Москвой или слободой—вдругъ лѣсъ, вдругъ монастырь, вдругъ—откуда ни возьмись татары! Кажется, все дѣйствіе кружитъ подъ Москвой или недалеко, а нѣтъ возможности

вообразить никакой мѣстности. А мѣстность важна во всякомъ разсказѣ, а въ историческомъ въ особенности...“

Канва „романа“ въ собственномъ смыслѣ не имѣетъ въ себѣ ничего ни исторически-правдоподобнаго, ни серьезнаго. Описаніе Елены Дмитріевны „жеманно, лишено чувства, безжизненно“. Князь Серебряный—„не человѣкъ, а юноша изъ романа, примѣрно себя ведущій, чисто одѣтый, вѣрящій до безсмыслія во все великое и прекрасное“.

Мы бы прибавили къ этому только то, что въ Серебряномъ, кромѣ романа, не мало и простой сказки. Одна пощечина его чего стоитъ? „Раздалась пощечина словно выстрѣлъ пищальный; загудѣлъ сыръ-боръ, посыпались листья; бросились звѣри со всѣхъ ногъ въ чащу; вылетѣли изъ дупелъ пучеглазыя совы, а мужики, далеко оттолѣ дравшіе лыки, посмотрѣли другъ на друга и сказали дивясь: слышь, какъ треснуло? Ужъ не старый-ли дубъ подломился надъ Поганою Лужей?..“ Приходится вѣрить автору, что отъ пощечины Серебрянаго листья въ бору сыплются на земь...

Въ некрологѣ, помѣщенномъ въ „Русскомъ Вѣстникѣ“ (1875 г. ноябрь), неизвѣстный авторъ говорилъ о поэзіи гр. Толстаго. Въ ней „все обдумано, соображено, все ведетъ къ главной художнической цѣли, все полно красокъ и *свѣжей историчности* (?).“— Но и самъ поэтъ, повидимому, не вполнѣ согласился бы съ своимъ панегиристомъ. Скоро онъ разлюбилъ свое дѣтище и въ письмѣ къ де-Губернатису довольно презрительно говоритъ о своемъ романѣ, что онъ особенно любимъ „низшими классами“ народа. Не здѣсь-ли тайна популярности поэзіи гр. Толстаго вообще? Быть можетъ, и она пользуется извѣстностью только вслѣдствіе любви „низшихъ классовъ общества“ и въ особенности издателей иллюстрированныхъ изданій?

Настойчивость пластическихъ инстинктовъ въ творческомъ сознаніи гр. Толстаго доказывается уже и тѣмъ, что и въ ландшафтной живописи онъ ищетъ возможности слить всѣ отдѣльные штрихи картины въ одинъ чувственный образъ, собрать смыслъ ея въ одной конкретной организаціи.

Надъ неприступной крутизною
Повисъ туманный небосклонъ;
Тамъ горъ зубчатою стѣною
Отъ юга сѣверъ отдѣленъ.
Тамъ ночь и снѣгъ...

Для поэта все это еще проза; его эстетическое безпокойство угомонится только тогда, когда все сольется въ одномъ пластическомъ фокусѣ, и онъ дѣлаетъ смѣлый и въ высшей степени удачный ударъ рѣзца.

...Тамъ врагъ веселья,
Сѣдой зимы сердитый богъ
Играетъ вьюгой и мятелью,
Ярясь, уста примкнулъ къ ущелью
И дуетъ въ свой гранитный рогъ.

И Крымъ ожилъ; горы сложились въ гранитный рогъ, въ какую-то исполинскую раковину, въ которую дуетъ миѳологическій тритонъ; вьюга и мятели вылились въ понятія гнѣва и ярости; надо всѣмъ поднялся богъ зимы, живой всею жизнью окрестнаго ландшафта. Съ такой же ловкостью поэтъ воплотилъ въ мраморѣ и южный берегъ Крыма.

Здѣсь на камнѣ буду ждать я,
Какъ, вздымая корабли,
Море бросится въ объятья
Изнывающей земли,
И, покрытый пѣной бѣлой,
Утомясь, влюбленный богъ
Снова ляжетъ, онѣмѣлый,
У твоихъ, Таврида, ногъ.

И море живетъ, живетъ людскою жизнью, позой и жестомъ человѣка. У ногъ Тавриды—влюбленный богъ; ландшафтъ сталъ человѣкомъ. И въ богѣ зимы, и въ влюбленномъ богѣ моря больше жизни, типичности и характерности, чѣмъ въ Гаконѣ, Гаральдѣ и другихъ несомнѣнныхъ людяхъ. Полетъ фантазіи былъ смѣлъ, но она ловко выхватила всѣ нужные ей элементы, и ихъ было довольно, чтобы подчеркнуть холодную ярость бога зимы и знойную, утомленную любовь черноморскаго бога.

До сихъ поръ самую характерную особенность творчества гр. А. Толстаго мы отмѣчали словомъ „пластичность“ и это слово само по себѣ точно выражало нашу мысль. Дѣйствительно, техника чувства, сложный механизмъ характера, тонкія пружины дѣятельности,—словомъ все, что такъ властно порабощаетъ воображеніе поэта-психолога и поэта-мыслителя,—не было главнымъ побужденіемъ къ творчеству у гр. Толстаго. Всякій аффектъ затрогиваетъ его вниманіе только въ той степени, въ которой онъ можетъ воплотиться въ жестѣ, въ выраженіи лица и въ драпировкѣ одежды. Но слово „пластика“ пережило свою Одиссею въ эстетическихъ трактатахъ; мало по малу въ его оболочку проникли такіе оттѣнки мысли, какихъ нѣтъ въ составѣ слова и не было въ дни его молодости. Это слово стало однимъ изъ техническихъ терминовъ для характеристики только греческаго искусства. Въ виду этого примѣнять его къ искусству другихъ народовъ можно только съ большою осторожностью. Пластика и красота, пластика и *спокойное созерцаніе* связались въ одну неразрывную ассоціацію представленій.

Въ самомъ дѣлѣ, группа Лаокоона, повидимому, должна возбуждать тревожныя представленія. Напряженность борьбы и трагизмъ положенія какъ будто разсчитаны на нервы зрителя и на то сочувствіе, въ которомъ нѣтъ мѣста спокойствію. И сами греки, иногда мучительно волновались предъ созданіями своего искусства; недаромъ они оштрафовали Фриниха за его драматическій талантъ. Но для нашего времени ихъ волненіе почти непонятно. Въ греческихъ драмахъ такъ много красоты, что за нею тонетъ въ тѣни всякое страданіе, а въ красотѣ такъ много наслажденія, что передъ нимъ всякое сочувствіе кажется прозаичнымъ. Не дерзко-ли сочувствовать мукамъ Прометея, когда онъ споритъ съ богами, и грозитъ Зевсу? Съ другой стороны, въ группѣ Лаокоона ваятель сказалъ глазу и мысли зрителя все. Даже змѣи утратили въ мраморѣ ту чудесность, которую давалъ имъ миѳъ. Причина и дѣйствіе даны цѣликомъ, даны прямо и просто, такъ что мысль сразу овладѣваетъ основными мотивами сюжета. Можно позабыть всю миѳологическую фабулу и отдаться одному моменту, воплощенному въ группѣ. Нѣтъ нужды думать и вспоминать, надо только смотрѣть и видѣть. Мысль

не стремится ни къ прошлому, ни къ будущему; вся она полна настоящимъ.

Зевсъ Фидія сидитъ и, сколько бы мы на него ни смотрѣли, онъ не встанетъ предъ нашимъ воображеніемъ. Но позволимъ себѣ нѣсколько фантастическихъ предположеній. Допустимъ, что этого Зевса работалъ не Фидій, а современный художникъ. Допустимъ, что могучее тѣло греческаго олимпійца ваятель снабдилъ современными нервами. Лице міродержца остается еще спокойнымъ, но на немъ уже скользятъ какія-то легкія, почти неуловимыя тѣни; еще минута и дрогнутъ густыя царственныя брови, тонкая игра личныхъ мускуловъ отразитъ божественныя думы и чувства. Онъ еще сидитъ, но въ немъ незримо пробѣгаютъ мгновенныя молніи, предвѣстницы олимпійскихъ громовъ. Повидимому, это все тотъ-же Зевсъ Фидія; но такъ долго сидѣть, такъ безъ конца переполниться сознаніемъ могущества и власти не могъ бы Зевсъ новѣйшаго искусства. Въ его лицѣ и въ его фигурѣ, въ одеждѣ и жестѣ будутъ сквозить намеки на будущее. Сила въ покоѣ —это не тема того искусства, которое всюду ищетъ драмы. И, уходя изъ храма, мы невольно обернемся, чтобы посмотрѣть, не всталъ-ли Юпитеръ, не поднялъ-ли онъ своихъ молній. Такъ стоять и сидѣть, такъ страдать и бороться, какъ это дѣлалось въ греческомъ искусствѣ, не могутъ тѣ варвары искусства, которые предъ своею красотою не забываютъ вопросовъ—зачѣмъ? и что-же? Этихъ вопросовъ нѣтъ, когда дѣло идетъ о греческихъ образцахъ, ибо сами греческіе художники этихъ вопросовъ въ виду не имѣли. Но каждое созданіе новаго искусства и стоитъ и падаетъ подъ этими вопросами.

Современная пластика, если она вся цѣликомъ не сводится къ простой декораціи, должна воплощать въ себѣ мысль и міровоззрѣніе художника; одной красоты для нея мало. Въ виду этого въ этой области иногда не нашли бы для себя удовлетворенія ни грекъ, ни человѣкъ нашего времени. Несомнѣнно, что образы гр. А. Толстаго оставляютъ въ душѣ читателя какое-то безпокойство, неудовлетворенность, ожиданія чего-то еще недосказаннаго. Въ его пластикѣ замѣтны нервность и загадочность. Мы уже отмѣтили, что дѣйствующія лица поэта таинственны тамъ, гдѣ настойчиво утверждается ихъ общеніе съ невидимымъ міромъ, съ условіями неземнаго суще-

ствованія. Въ сущности это и не люди, а аллегорическія „тѣни таинственныхъ красотъ“. Было бы очень неудобно возбуждать вопросъ, типичный-ли „избранникъ природы“ Донъ-Жуанъ, жизненно-ли воплощаетъ въ себѣ „первообразы“ Дамаскинъ? Прямой связи между воплощающимъ и воплощеннымъ здѣсь искать нельзя; здѣсь связь только условная, аллегорическая. Такая манера работы въ высшей степени нравилась гр. А. Толстому. Аллегорическій размахъ его творчества коснулся и тѣхъ простыхъ и веселыхъ людей, дѣла и чувства которыхъ, повидимому, не должны бы нуждаться въ таинственномъ и метафизическомъ объясненіи.

Образы великихъ поэтовъ понятны, какъ жизнь; пусть для философіи самый фактъ жизни и ея смыслъ всегда остаются непостижимыми, но формы жизни, комбинаціи отдѣльныхъ элементовъ, послѣдовательность и постепенность въ развитіи, зависимость отъ данныхъ условій, когда они даны и объяснены поэтомъ, не представляютъ изъ себя какой-нибудь другой непроницаемой тайны.

Но образы гр. А. Толстаго, при всей ихъ внѣшней красотѣ, непонятны, какъ умышленное уродство. Во имя какой красоты китаянки уродуютъ свои ноги? Отчего нѣкоторыя племена краснокожихъ находятъ красоту въ неправильно-сформированномъ черепѣ? Чѣмъ живы люди, созданные воображеніемъ гр. А. Толстаго? Повторяемъ, психическіе мотивы въ этихъ лирическихъ драмахъ и въ этомъ лирическомъ эпосѣ не указаны; на этой почвѣ вопросъ не рѣшается. Чтобы выйти изъ затрудненія, мы должны угадать схемы той красоты, которая лишила своихъ носителей жизни и личности. Эстетика манерности, логика поэтической аффектаціи, условный кодексъ милаго жеманства несомнѣнно стоятъ внѣ области искусства. Но чѣмъ меньше будетъ въ поэзіи вдохновенія, чѣмъ больше будетъ поэтовъ по недоразумѣнію, тѣмъ чаще и настойчивѣе будутъ безпокоить критика вопросы изъ этой области. Повременная критика слишкомъ охотно уклоняется отъ этой работы, которая въ сущности составляетъ прямую ея обязанность; понятно и почему; пристальное изученіе подробностей и деталей мнимо-поэтическаго произведенія— дѣло скучное; но оно безусловно необходимо, чтобы гарантировать вкусъ общества отъ систематическаго и дружнаго извращенія.

Не было-ли и для самого гр. А. Толстаго чего-то загадочнаго

и таинственнаго въ его образахъ? Какъ это ни странно, но этотъ вопросъ имѣетъ полное право на существованіе, когда дѣло идетъ объ этомъ поэтѣ? Конечно, та метафизика, которою живутъ и дышутъ Дамаскинъ, драконъ, донъ-Жуанъ и алхимикъ, сама по себѣ загадочна. Но не простъ и тотъ матеріалъ, изъ котораго поэтъ создаетъ свои изваянія. Попробуемъ найти и понять первичные элементы аллегорической пластики поэта.

Въ каждой картинѣ гр. А. Толстаго прежде всего бросается въ глаза рисунокъ, основныя линіи того геометрическаго чертежа, который создаетъ скелетъ даннаго конкретнаго образа. Въ его рукахъ мы рѣдко видимъ палитру и слишкомъ часто карандашъ.

Сухо и жестко очерчены нумизматическія лица героевъ; подчеркнуты всѣ скульптурные штрихи, какъ будто имѣется въ виду проектъ медали или бюста. Центръ эстетическаго эффекта опредѣляется немногими основными линіями. Передъ нами тотъ видъ искусства, который возникъ изъ анализа зрительнаго впечатлѣнія. Жизненные и неустойчивые оттѣнки красокъ откинуты прочь; на первомъ впечатлѣніи глазъ не остановился; за цвѣтными эффектами, переливающимися всѣми оттѣнками спектра, подмѣчена неизмѣнная и безцвѣтная схема; быть можетъ, въ ней меньше качественнаго содержанія, такъ какъ она не передаетъ живыхъ и мимолетныхъ подробностей даннаго момента, но она долговѣчнѣе и общѣе цвѣтныхъ опредѣленій; здѣсь начинается логика зрѣнія; глазъ отвлекаетъ существенные признаки отъ случайныхъ данныхъ чувственнаго впечатлѣнія, разнообразные и многочисленные переливы красокъ обобщаетъ въ черной, т.-е. безцвѣтной линіи. Недаромъ поэтъ въ самомъ раннемъ дѣтствѣ, вмѣстѣ съ этимологіею латинской граматики, изучалъ волнистыя линіи, какъ условіе красоты! Бѣлый мраморъ статуй и черная краска гравюры — признаки того искусства, которое мыслитъ, которое не беретъ образа такъ, какъ онъ рисуется на ретинѣ. Это серьезность въ искусствѣ,—и часто это серьезность теоретическаго мышленія. Конечно, степени этой серьезности у различныхъ художниковъ различны. Серьезности больше тамъ, гдѣ основныя линіи геометрически проще, дѣленія математически точнѣе и въ матеріалѣ творчества меньше чувственныхъ данныхъ.

Поэтъ избѣгалъ массовыхъ и слитныхъ впечатлѣній; непосредственный и почти неразложимый зрительный эффектъ его интересовалъ мало; онъ разлагаетъ ощущеніе на отдѣльные факторы, считаетъ составные элементы и анализируетъ чувство. Поэтъ-психологъ, у котораго ближайшій объектъ вниманія субъективное состояніе, иногда только вскользь и бѣгло отмѣчаетъ внѣшнія, физическія причины своихъ ощущеній. Гр. А. Толстой и свое настроеніе, и свое чувство не только всегда опредѣляетъ исключительно объективными данными, но пытается расчленить и раздробить внѣшній поводъ своего настроенія. Вотъ почему поэтъ такъ любилъ раннюю весну, когда

Сквозитъ на заревѣ темнѣющихъ небесъ
И мелкимъ предо мной рисуется узоромъ
Въ весенніе листы *едва одѣтый* лѣсъ.

Весною онъ любитъ тотъ „тихій часъ межъ сумракомъ и свѣтомъ“, когда

Не шелестя надъ головой моей,
Въ прозрачный мракъ деревья улетали;
Сквозной узоръ ихъ молодыхъ вѣтвей,
Какъ легкій дымъ, терялся въ сизой дали.

Въ эту минуту онъ узнаетъ гармонію творчества и покоя, пылъ мысли и душевной тишины, и въ эту минуту его умъ „трезвъ“.

Онъ любитъ и послѣдніе дни осени, когда

Еще вдоль влажныхъ межъ красуются цвѣты,
А на *пустыхъ* поляхъ *засохшія былины*
Опутываетъ *сѣть дрожащей паутины.*

Поэтъ признается, что его „трезвый умъ открытъ для сильныхъ вдохновеній“ не тогда, когда „цвѣта природы ярки и горячи“, но „въ скромный тихій день, осеннею погодой, когда и воздухъ сѣръ и тѣсенъ кругозоръ“, его созвучья оттѣнены „полунагими сучьями“ во время прогулки по лѣсу съ ружьемъ. Ему нравится то время, когда „сквозитъ зелень рощъ“, когда воздухъ прозраченъ и зоркій глазъ ясно видитъ мелкій и сквозной узоръ едва одѣтаго лѣса. Въ лѣтній день въ дремучемъ лѣсу онъ любуется, какъ сквозь вѣковыя деревья солнце мечетъ „мѣстами огненныя иглы“.

Поэтъ особенно охотно отмѣчаетъ ту черту, которою обведены

„края“ того или другаго ландшафта. Гаснутъ золотистые края Альпухары; въ туманѣ дымится сизое болото и всѣ обрывы по краямъ горятъ вечерней позолотой; хребетъ чудовища кажется *зубчатой* стѣной. „Зубцы“ появляются вездѣ, гдѣ они хоть что-нибудь могутъ сдѣлать для красоты впечатлѣнія; пестрые зубцы одѣлись травой и прахомъ запустѣнья; зубчатыя башни царственной Альгамбры прежде всего приходятъ на умъ Боабдилу; зубчатыя горы отдѣляютъ сѣверъ отъ юга; зубчатая корона приписывается дракону. „*Вкругъ* дѣлъ людскихъ *загадочной чертой* свободы *грань* очерчена отъ вѣка“. Безводное русло кедронскаго потока ложится „изогнутой чертой“; берега становятся надъ нимъ „двойной отвѣсною стѣной“. Въ храмѣ радужною тѣнью падаютъ „косые столпы“ и чрезъ открытыя врата, „какъ сквозь узорчатую раму“ синѣетъ небо. Направленіе и изгибы черты даются почти всегда. Поэтъ особенно пытливо разсматриваетъ ломаныя и извилистыя линіи, любитъ геометрически-сложный рисунокъ. Плющъ и хмѣль полны для него необыкновенною прелестью.

Перекинулся хмѣль черезъ рѣченьку,
Съ одного дуба на другой дубъ,
И качается межъ обоими,
Надъ быстрой водой зеленѣючи,
Злой кручинушки не знаючи,
Оба дерева обнимаючи.

На берегу Чернаго моря онъ ждетъ, что костеръ озаритъ

изъ мрака выбѣжавшій валъ
И перепутаннаго плюща
Концы висящіе со скалъ.

Въ домѣ Дамаскина

Плющи, ползущіе по хорамъ,
Отъ самыхъ сводовъ до земли,
Зеленымъ падаютъ узоромъ.

Но и изъ другихъ элементовъ поэтъ умѣетъ создавать декораціи, похожія на плющъ и хмѣль.

А изъ саду въ окно вползающія розы,
За мраморный карнизъ цѣпляясь тамъ и тутъ,
Безпечно въ красотѣ раскидистой цвѣтутъ,—

или

Гдѣ свѣтлый ключъ, спускаясь внизъ,
По сѣрымъ камнямъ точитъ слезы,
Ползутъ на черный кипарисъ
Гроздами пурпурныя лозы.

Очевидно, сюда же относится и ящерица, которая „межъ плитъ, блестя какъ изумрудъ, извилисто скользитъ". Сюда-же надо отнести и змѣю, „что по скаламъ влачитъ свои извивы и между травъ ползетъ, обманывая взоръ"; поэтъ хочетъ списать ея „чешуйный узоръ", хочетъ запомнить ея „пестрый ходъ" въ травѣ, чтобы по немъ „счеканить" уборъ для дѣвы, когда она „скользя" пойдетъ къ его счастливому сопернику. Тѣ-же извилистыя линіи, ту-же сложность рисунка видѣлъ поэтъ и въ сквозныхъ, чаще кружевныхъ тканяхъ. Не даромъ онъ такъ одѣлъ самыхъ красивыхъ женщинъ своей поэзіи. Широко падаютъ сквозныя ткани грѣшницы; кружевное покрывало падаетъ съ гребня на плечи донны-Анны; кружевною тканью закрываетъ свое лицо сеньора передъ рыцаремъ-алхимикомъ. Поэтъ, несомнѣнно, и самъ любовался ихъ костюмомъ.

Обиліе линій въ сложномъ геометрическомъ рисункѣ дается свѣтовыми лучами и ихъ отраженіемъ отъ блестящей поверхности. И дѣйствительно, въ поэзіи Толстаго слишкомъ много лучей, много золота, алмазовъ, жемчуга, цвѣтныхъ камней и парчи. Склонность къ лучамъ внушаетъ иногда поэту рискованные образы. „Звенящіе лучи псалмовъ"—метафора слишкомъ искусственная для того, чтобы видѣть сквозь нее какую-нибудь опредѣленную мысль. Но поэтъ любилъ связывать лучи въ такіе-же запутанные узлы, въ какіе самъ собою заплетается плющъ.

Хрустальный отблескъ люстры голубой
Мерцалъ въ тѣни, и тихо шевелилась
Подвѣсокъ цѣпь, напоминая мнѣ
Игру росы на листьяхъ при лунѣ.

Въ виду этого становятся понятными и архитектурныя фантазіи поэта; ясно, изъ чего и для чего построены и чертоги грѣшницы, и чертоги правителя Дамаска.

Лазурью блещутъ изразцы,
Убраны стѣны янтарями;
Въ полдневный зной пріютъ и тѣнь

Даютъ *навѣсы, шелкомъ тканы;*
Въ узорныхъ баняхъ ночь и день
Шумятъ студеные фонтаны.

Понятно, зачѣмъ съ грустныхъ рѣсницъ души, летѣвшей горними небесами, въ пространство звѣздами падали слезы и вились за нею свѣтлой и длинной вереницей. Отчасти (хотя подробнѣе объ этомъ послѣ) понятны и принципы метафизики поэта. Сатана выдаетъ тайну. Онъ, по его признанію, черная ткань, на которой добрые духи шьютъ нарядные цвѣточки; это только канва на міровыхъ пяльцахъ.

Все это, несомнѣнно, штрихи эстетики зрѣнія у гр. А. Толстаго; онъ *любилъ* смотрѣть на это; ему было пріятно выбирать подобные образы для своего творчества; здѣсь *свобода* его творчества на основаніи личныхъ, субъективныхъ симпатій и антипатій; здѣсь то ограниченіе творческой самобытности, которое опредѣляетъ колоритъ и технику художественной концепціи.

Само по себѣ это свойство поэтическаго глаза скорѣе достоинство, чѣмъ недостатокъ. Поэты чаще впадаютъ въ другую крайность. Они слишкомъ не долго смотрятъ на тѣ конкретные образы, которые будятъ ихъ вдохновеніе; они чаще стараются ласкать слухъ, чѣмъ зрѣніе,—больше любятъ создавать музыкальныя мелодіи, чѣмъ картины. Гр. А. Толстой доказалъ свое умѣнье и смотрѣть пристально, и описывать точно. Но—такова судьба всякаго пристрастія—онъ во-время не остановился. Системою линій онъ воспользовался для иллюстраціи субъективныхъ мотивовъ; эта попытка развернуть душу на геометрическихъ пяльцахъ сослужила ему недобрую службу. Любимые образы скоро приходятъ ему на память и занимаютъ то мѣсто, гдѣ не могутъ быть выразительными и сильными.

Алхимикъ на кораблѣ задумался о безсмертіи; свое „мысленное око" онъ хочетъ погрузить въ „живыя сердца"; но его манера философствовать рѣшительно противорѣчитъ этому принципу субъективизма.

Среди борьбы, среди войны,
Средь треволненія событій,
Отдѣльныхъ жизней сплетены
Всечасно рвущіяся нити.

Это не тайна живаго сердца; алхимикъ смотритъ на жизнь съ высоты теоретическихъ обобщеній, отожествляетъ каждую жизнь съ отдѣльною нитью, которая механически сплетается съ другими такими же нитями и при неблагопріятныхъ условіяхъ рвется. Алхимикъ, наблюдая общую картину человѣческой жизни съ высоты птичьяго полета, видитъ въ ней только геометрическую проблему, которая могла быть поставлена и задумана именно „въ кельи мудреца". Подобный способъ наблюдать и мыслить рѣшительно противорѣчитъ желанію алхимика изучать „кипящія начала микрокосма". Какъ можетъ кипѣть нить? Что это за микрокосмъ, который сводится къ такому безсодержательному образу? Можно заранѣе сказать, что при такой внѣшней, общей и поэтому безсодержательной точкѣ зрѣнія алхимикъ никогда не дойдетъ до жизненнаго элексира; сокровенныя тайны зиждущей природы даются въ ея качественныхъ опредѣленіяхъ, а не въ логическихъ схемахъ; эти схемы только удобство мысли, а не свойство реальнаго. Да это и не тема философіи; это тема того возвышеннаго и высокомѣрнаго любомудрія, которое смотритъ на извилистыя и сложныя линіи пересѣкающихся жизней-нитей, какъ на гіероглифъ, объясняющій тайны инаго міра и понятный только немногимъ посвященнымъ. Зато съ эстетической точки зрѣнія этотъ образъ вполнѣ понятенъ; онъ стоитъ въ полной гармоніи съ зеленымъ узоромъ перепутаннаго плюща и съ гирляндами хмѣля, перекинувшагося черезъ рѣченьку.

Не вѣтеръ вѣя съ высоты,
Листовъ коснулся, ночью лунной—
Моей души коснулась ты:
Она тревожна, какъ листы,
Она какъ гусли многострунна!

Дальше мы узнаемъ, что до этого прикосновенія,—легкаго, какъ пухъ летящій отъ цвѣтовъ, какъ дуновеніе майской ночи,—житейскій вихрь, свистя и воя, рвалъ струны души поэта.—Съ перваго взгляда это до неожиданности новый и поразительно оригинальный образъ; онъ реаленъ и ярокъ до иллюзіи; намъ кажется, что *мы видимъ* душу поэта, *чувствуемъ* легкое къ ней прикосновеніе. Обыкновенно лирика тревоги возсоздаетъ широкое и неопредѣленное волненіе; быстрая смѣна представленій, которыя мчатся, какъ призраки,—

смѣна чувствъ, разнородныхъ по своему содержанію, неодинаковыхъ по напряженію и силѣ.—Но не такова тревога этого стихотворенія; безпорядочности и неопредѣленности въ ней нѣтъ; ея сосѣдство съ гуслями вноситъ представленіе музыкальной гармоніи, правильности и порядка, въ этой тревогѣ нѣтъ диссонансовъ, эти многострунныя гусли звучатъ мелодично. Несомнѣнное представленіе стройности и красоты душевнаго аккорда—прямое слѣдствіе тѣхъ образовъ, листьевъ, струнъ и пуха, которые составляютъ *картину* пьесы. Намъ понятенъ этотъ аккордъ въ его музыкальной законченности; но намъ понятны и тѣ поэтическіе эскизы, гдѣ въ тревогѣ есть и диссонансы, гдѣ звуки крикливы и рѣзки, но понятны не одинаково. Какъ бы ни было сложно то настроеніе, которое мы переживаемъ, оно намъ понятно сразу и понятно вполнѣ; часто мы не имѣемъ никакого представленія объ его составныхъ элементахъ, оно для насъ одно, нѣчто простое и первоначальное, воспринимаемое однимъ актомъ сознанія. И есть поэты, которые мастерски умѣютъ воплощать въ словѣ и подобныя настроенія. Тревога короля Ричарда въ день битвы—понятна; обрывки словъ и чувствъ, междометія и прерывистая страстность рѣчи возсоздаютъ предъ нами его настроеніе во всей полнотѣ и законченности. Но гр. А. Толстой не далъ фотографическаго снимка съ своего чувства въ томъ видѣ, въ какомъ оно зародилось и существовало въ его душѣ; онъ писалъ потомъ, по памяти и предварительно обдумалъ со всѣхъ сторонъ свое чувство. Въ одномъ звукѣ онъ подслушалъ результатъ дѣятельности многихъ отдѣльныхъ струнъ и ограничилъ свое объясненіе перечнемъ внѣшнихъ, чувственныхъ впечатлѣній, которыя въ своей совокупности могли бы произвести нѣчто аналогичное его настроенію. Поэтъ какъ-будто не видитъ, не слышитъ и не чувствуетъ, а только размышляетъ по поводу данныхъ зрѣнія и слуха. Результатъ своихъ размышленій онъ воплощаетъ въ тѣхъ образахъ, которые сообщаютъ его психическому акту изящество и красоту; это—многострунныя гусли и тревожные листья. И тѣмъ не менѣе, его настроеніе непонятно по существу. Конечно, въ дѣйствительной жизни никогда не бываетъ такихъ логически-строгихъ типовъ душевной дѣятельности, которые бы цѣликомъ соотвѣтствовали той или другой психологической рубрикѣ. Когда

весь человѣкъ бываетъ только мысль, только чувство, только усиліе воли? Путая всѣ параграфы психологіи, мысль входитъ въ сдѣлки съ желаніями, чувства образуютъ самыя причудливыя сочетанія съ образами воображенія, воспоминаніе отказываетъ въ повиновеніи мысли и идетъ на призывъ чувства. Съ этой точки зрѣнія при малѣйшемъ подъемѣ психической жизни—душа „многострунна“. Еще приподнимемъ темпъ настроенія, — и много отдѣльныхъ энергій тревожно зазвучатъ, какъ листы. Чѣмъ-же отличалась въ данномъ случаѣ многострунная тревога? Какія собственно струны звучали и какъ? Эти вопросы касаются самой сущности настроенія поэта; ихъ имѣла полное право поставить та, чье прикосновеніе вызвало и чувство, и стихотвореніе; но на эти вопросы отвѣта нѣтъ. Живаго и конкретнаго образа чувства мы здѣсь не находимъ, удержана только внѣшняя, геометрическая и механическая схема, которая ничего опредѣленнаго не говоритъ, которая безлична, потому что можетъ быть примѣнена ко многимъ другимъ психическимъ актамъ, по содержанію совершенно различнымъ и сходнымъ только по внѣшности. Впрочемъ, всѣ недочеты въ жизненности и правдивости достаточно замаскированы красотою.

О, другъ! Ты жизнь влачишь, безъ пользы увядая,
Пригнутая къ землѣ, какъ тополь молодая;
Поблекла свѣжая вѣтвей твоихъ краса,
И листья кроетъ пыль и дольняя роса.
О долго-ль быть тебѣ печальной и согнутой?
Смотри, пришла весна, твои не крѣпки путы—
Воспрянь и подымись трепещущимъ столбомъ,
Вершиною шумя въ эѳирѣ голубомъ.

Это несомнѣнно лирическое стихотвореніе; все оно пріурочено къ образу. Въ началѣ — тополь, пригнутый къ землѣ; въ концѣ— тополь, который трепещущимъ столбомъ поднимается кверху и шумитъ въ голубомъ эфирѣ своею вершиною. Нельзя сказать, чтобы это стихотвореніе ничего не говорило; но оно говоритъ ровно столько, сколько можетъ вмѣстить въ себѣ данный образъ, а этотъ образъ— простъ, какъ архитектурная линія. Всякій конкретный образъ, скрывающій подъ собою лирическое содержаніе, долженъ быть совершенно прозрачнымъ, понятнымъ въ каждомъ штрихѣ и естественнымъ. Онъ долженъ быть весь приноровленъ къ тому иному

значенію, символомъ котораго онъ является. Онъ долженъ имѣть такія особенности и признаки, которые были бы достаточны для нужнаго эффекта. Всѣмъ этимъ требованіямъ тополь поэта не удовлетворяетъ. Откуда взялись здѣсь путы? Кто и зачѣмъ веревкою наклонилъ къ пыльной дорогѣ молодое дерево? Обыкновенно къ землѣ нагибается только тотъ тополь, который надломленъ бурею или человѣкомъ; такому тополю, конечно, поздно совѣтовать встать и распрямиться. Значитъ этотъ образъ нуждается еще въ дополненіи? Разъ такъ, мы теряемъ возможность объяснить отдѣльные моменты стихотворенія, теряемъ довѣріе къ поэту и по неясности и сбивчивости образа или должны пассивно вѣрить прозаическимъ увѣреніямъ, или отказать стихотворенію въ опредѣленномъ смыслѣ. Поэтъ увѣряетъ, что путы не крѣпки. Можетъ быть, это и вѣрно. Но тополь слабыя путы перервалъ бы и самъ, значитъ, *для него-то* эти путы все еще крѣпки. И отчего поэтъ ограничивается совѣтомъ, когда, повидимому, легко могъ-бы помочь? И тяготятъ-ли тополь эти путы? Во имя чего *надо* разогнуться? Отвѣтъ одинъ: во имя того, что трепещущій столбъ, шумящій своею вершиною въ голубомъ эѳирѣ, отвѣчаетъ эстетическимъ взглядамъ поэта.—Переведемъ метафоры на прямую рѣчь. Есть много способовъ зажить гордой, здоровой и полной жизнью; у каждаго онъ свой; подниматься и разгибаться можно неодинаково. Что-же въ частности предполагается здѣсь? Ничего. Этотъ образъ геометрическою красотою обезличенъ вполнѣ и подойдетъ ко всякому случаю, когда согнутое разгибается. Если это стихотвореніе не біографическій ребусъ, оно безцвѣтно и блѣдно; если же дѣйствительно ребусъ, то оно или должно имѣть примѣчаніе или, если примѣчаніе невозможно, не должно имѣть мѣста въ книгѣ, изданной не на правахъ рукописи.

Весною, когда звонче пѣніе жаворонка и ярче цвѣты, поэтъ привѣтствуетъ торжествующій приливъ новой жизни.

И звучитъ свѣжо и юно
Новыхъ силъ могучій строй,
Какъ натянутыя струны
Между небомъ и землей.

Весеннее чувство поэта было бы понятно, если бы не эти струны. Что они вносятъ въ чувство поэта? Что это за струны? Причемъ

тутъ небо? И для чего такое звонкое общенiе неба и земли? Трудно представить себѣ этотъ образъ и еще труднѣе поставить его въ связь съ чувствомъ поэта. Образъ шире, чѣмъ нужно; и лишнее здѣсь, по нашему мнѣнiю, именно весеннiя гусли.

Поэтъ отмѣчаетъ внѣшнiй строй своей жизни. Каждый день въ немъ борется унынье съ отвагой, какъ влага съ пламенемъ; жизнь идетъ неровно—„то круто, то отлого“, отъ удали къ заботамъ переходитъ „пестрымъ переплетомъ“ (?);

Думы ткутъ, то въ солнцѣ, то въ туманѣ,
Золотой узоръ на темной ткани.

Что-же это—хорошо или худо, нравится поэту или нѣтъ? Какое чувство продиктовало этотъ взглядъ на жизнь? Трудно найти имя этому чувству; отмѣчены такiе общiе всѣмъ людямъ, такiе не типичные, такiе внѣшнiе штрихи, которые въ престарѣлыхъ мыслителяхъ вызываютъ иногда неудержимое глубокомыслiе: „вотъ она, жизнь-то! Такъ вотъ и все!“... Скорѣе всего это вполнѣ безстрастное отношенiе къ жизни, и оно было бы, конечно, безъисходно-прозаичнымъ, если бы не „пестрый переплетъ“ и „золотая ткань думъ“. Къ сожалѣнiю, послѣднiй,—безспорно красивый образъ,—совершенно непостижимъ. Отчего *на темной ткани?* Зачѣмъ узоръ и отчего онъ золотой? Все это—тайна. Ключъ къ загадкѣ, по нашему мнѣнiю, узорное шитье золотомъ по темной канвѣ.

Здѣсь линiи уже занимаютъ болѣе почтенное мѣсто; они являются символомъ чувства и мысли; они хотятъ говорить языкомъ психологiи. Въ нихъ больше смысла и содержанiя, чѣмъ прежде. Но поэтъ не ограничился и этимъ; онъ далъ линiямъ метафизическое значенiе и перенесъ ихъ въ область тайны и мистической символики.

Что ты голову склонила?
Ты полна-ли тихой лѣнью,
Иль грустишь о томъ, что было,
Иль подъ виноградной сѣнью,
Начертанiя сквозныя
Разгадать хотѣла-бъ ты,
Что на землю вырѣзныя
Сверху бросили листы?...
Но дрожащаго узора

Намъ значенье непонятно—
Что придетъ, узнаешь скоро,
Что прошло, то невозвратно...
Не клони-жъ печально взора
На рисунокъ непонятный,..

Эта мирная лирика возбуждаетъ серьезное безпокойство. Дрожащiй узоръ можетъ имѣть опредѣленное и пророческое значенiе? Онъ непонятенъ, но въ немъ много таинственнаго смысла? Найдись для него свой Шампольiонъ, и узоръ предсказалъ бы то, что скоро будетъ? По тону это стихотворенiе лишено метафизической серьезности; удивительная мысль можетъ быть устранена или „тихой лѣнью“, или грустью о прошломъ. Но все таки, что значитъ этотъ прекрасный гiероглифъ? Шутка-ли это, капризная-ли игра воображенiя—несомнѣнно одно; такое отношенiе къ внѣшнему мiру—не случайно; слѣды его можно подмѣтить въ каждомъ образѣ поэта. Чтобы понимать поэта, читатель всегда долженъ имѣть наготовѣ какое-то спецiальное мiровоззрѣнiе, умѣть читать и понимать узоры, какъ книги кумской Сивиллы. Поэтъ только смотритъ на мiръ; вмѣсто глаза—у него какой-то оптическiй аппаратъ, совершенно свободный отъ субъективности; никакой тенденцiи, никакого личнаго опыта въ его зрительномъ воспрiятiи нѣтъ. Изъ такихъ данныхъ слагался бы эпосъ въ самомъ протокольномъ, въ самомъ деревянномъ смыслѣ этого слова, если бы къ внѣшнему, во всемъ объемѣ чужому для поэта образу каждый разъ не примѣшивалась одна, почти суевѣрная черточка. Образъ взятъ цѣликомъ, во всѣхъ его количественныхъ измѣренiяхъ; онъ говоритъ все, что можетъ сказать самому трезвому и спокойному наблюденiю. Но въ душѣ не унимается безпокойная догадка. А что, если этотъ образъ заговоритъ человѣческимъ языкомъ, какъ заговорили старые камни изъ окрестностей Вавилона? Что, если каждый камень, каждое дерево, каждая линiя въ природѣ только отдѣльныя буквы таинственнаго алфавита?—Передъ нами ретορта алхимика, гдѣ вываривается совершенная натура. Что-то будетъ? Философскiй-ли камень, камень-ли преткновенiя или гомункулюсъ? Вездѣ линiи, узоры, начертанiя, геометрическiе символы, пластическiе словари, вездѣ слѣды неразборчиваго почерка, записавшаго на поверхности нашей планеты много метафизическихъ тайнъ. Чѣмъ зорче глазъ, чѣмъ трезвѣе наблюденiе, чѣмъ страшнѣе

и причудливѣе грезы мечтательнаго воображенія.—Мы въ комнатѣ колдуна и намъ жутко. Вотъ тонкая палочка изъ слоновой кости. Что это? Не волшебный-ли жезлъ для заклинанія духовъ? Не зачарована-ли эта вода, которая стоитъ на столѣ въ чашкѣ? И мысль, наблюдательная отъ испуга, становится легковѣрною отъ боязни.

Съ тѣхъ поръ, какъ многія тайны природы были найдены подъ человѣческимъ черепомъ, пропасть между матеріальнымъ міромъ и мыслью уничтожилась. Природа не даетъ уже насильственныхъ и принудительныхъ откровеній. Пристальное вниманіе химика можетъ открыть новый простой элементъ, что произведетъ, можетъ быть, эпоху въ наукѣ; но только деревенскій колдунъ пойдетъ искать въ лѣсу разрывъ-травы или корня для удачи въ картахъ. Человѣкъ отвоевалъ себѣ привилегію вмѣшиваться въ самыя интимныя свойства матеріи, подслушивать всѣ ея секреты, но заперъ отъ нея двери своей частной жизни. Было время, когда природа была нѣмымъ трактатомъ по метафизикѣ, была насквозь прошпигована идеями, таила въ себѣ тайны каждой человѣческой жизни. Она подсказывала человѣку „слово“, чтобы заговорить желѣзо; въ водѣ отражалось лицо тайнаго врага и будущее каждаго человѣка. Теперь время этой интимности миновало. По шелесту листьевъ не гадаютъ о проигрышѣ или выигрышѣ въ винтъ и отъ природы ждутъ только того, что она даетъ или можетъ дать. Узоръ есть только узоръ, а не сквозныя начертанія.

Сложность линій увлекла мышленіе поэта къ натурфилософіи, къ тѣмъ концепціямъ, гдѣ стихіи, переходя изъ одного состоянія въ другое, создаютъ міръ, гдѣ числа воплощаютъ въ себѣ понятія философіи и нравственности.—

Узоръ, полный намеками таинственнаго смысла, проникъ въ философію автора и открылъ ему сокровенный смыслъ мірозданія. Такъ сатана разсуждаетъ

Припомни: въ оный день, когда я вздумалъ самъ
Владыкой сдѣлаться вселенной
И на великій бой поднялся дерзновенно
Изъ бездны къ небесамъ,
А ты, чтобъ замысламъ противостать свободнымъ,
Съ негодованьемъ благороднымъ,

Какъ ревностный жандармъ, съ небесъ навстрѣчу мнѣ
Спустился и меня шарахнулъ по спинѣ,
Не я-ль въ той схваткѣ благотворной
Тебѣ былъ точкою опорной?
Ты сверху напиралъ, я снизу далъ отпоръ;
Потомъ вернулись мы,—я внизъ, ты въ поднебесье,
И во движеньи силъ всемірныхъ съ этихъ поръ
Установилось равновѣсье.
Но если-бъ не пришлось тебѣ меня сшибить,
И, прыгнувъ сгоряча, ты мимо далъ бы маху,
Куда, осмѣлюся спросить,
Ты самъ бы полетѣлъ съ размаху?

Что это мистификація, шутовство или философія? Софизмы Зенона и для настоящаго времени гораздо серьезнѣе этой шаловливой геометріи. Механическій взглядъ на природу, отвлеченное и скудное содержаніе мысли, игра пустыми схемами — все это обычные признаки философіи поэта. Драматическій замыселъ, будившій вдохновеніе лучшихъ поэтовъ, разрѣшился борьбою геометрическихъ линій.

А что есть истина? Вы знаете-ли это?
Пилатъ на сей вопросъ остался безъ отвѣта,
А разрѣшить загадку сущій вздоръ.
Представьте выпуклый узоръ
На бляхѣ жестяной. Со стороны обратной
Онъ въ глубину изображенъ;
Двоякимъ образомъ выходитъ съ двухъ сторонъ
Одно и то же аккуратно.
Узоръ есть истина. Господь-же Богъ и я—
Мы обѣ стороны ея;
Мы выражаемъ тайну бытія
Онъ верхней частью, я исподней...

И глубокомысліе, и остроуміе—не высокой пробы. Такой пустой площадный болтунъ, какъ этотъ сатана, не стоилъ бы, конечно, вниманія, если бы въ его устахъ любимые образы поэта не пріобрѣтали міроваго и таинственнаго значенія.

Но въ числѣ этихъ схоластическихъ словоизвитій есть одно соображеніе, которое заслуживаетъ особеннаго вниманія. Сатана возраженія добрыхъ духовъ парируетъ понятіемъ безпредѣльности.

Всѣмъ системамъ безъ изъятья
Есть въ безпредѣльности просторъ;
Куда мы нашъ ни кинемъ взоръ,
Мы, мѣтя въ кругъ неизмѣримый,
Никакъ попасть не можемъ мимо.
Въ той области, гдѣ центра нѣтъ,
Гдѣ центромъ служитъ каждый пунктъ случайный...

Эта философія всеобщаго примиренія возможна только тогда, когда вниманіе скользитъ по самымъ общимъ и безсодержательнымъ схемамъ и когда мысль не имѣетъ опредѣленности. Припомнимъ отрывки философіи въ „Дамаскинѣ", въ „Алхимикѣ", въ „Донъ-Жуанѣ" и въ нѣкоторыхъ лирическихъ стихотвореніяхъ; тамъ дѣйствительно „центромъ служитъ каждый пунктъ случайный"; тамъ поэтъ дѣйствительно мѣтитъ „въ кругъ неизмѣримый". И повидимому, онъ убѣжденъ, что попадаетъ въ цѣль. „Всѣ воззрѣнія возможны, всѣ равно вѣрны, или равно ложны", всѣ попадаютъ въ цѣль, всѣ попадаютъ мимо и суета суетъ всяческая суета.

Волнистыя линіи пластики и запутанные узоры чертежа—сводятся къ одному знаменателю. Міръ, весь чужой для поэта, этотъ вѣчный сфинксъ философіи, яснѣе всего показалъ ему свои внѣшнія схемы, и поэтъ остановился передъ силуэтами и контурами, въ нихъ видѣлъ секретъ психологическаго характера, въ нихъ предполагалъ метафизическій смыслъ жизни и ждалъ, что линіи заговорятъ точнымъ философскимъ языкомъ. Поэтъ, какъ и донъ-Жуанъ, „въ жизни, какъ средь египетскаго храма, видитъ только гіероглифы", даже тамъ, гдѣ для обычнаго глаза тайны нѣтъ. Онъ забывалъ, что геометрическія построенія, найденныя людьми для удобства мышленія, въ чистомъ видѣ въ природѣ не существуютъ; это разгаданныя загадки не природы, а учебника.

Глазъ поэта трезвъ и зорокъ—до прозы. Онъ видитъ, что видитъ, и ничего больше. Каждый актъ зрѣнія выполненъ идеально; всякая подробность выдѣляется ясно и отчетливо. Любой окулистъ высоко оцѣнилъ бы оптическія свойства этого глаза. Другіе поэты *такъ* смотрѣть не умѣли; они видѣли въ предметѣ только то, что хотѣли, и такъ, какъ хотѣли; кажется иногда, что они смотрѣли на міръ прямо душой, а не глазами; вмѣсто объективныхъ красокъ

предмета, они видѣли оттѣнки своего чувства и, что особенно важно, не всегда только эстетическаго чувства.

И передъ синими рядами
Своихъ воинственныхъ дружинъ,
Несомый вѣрными слугами,
Въ качалкѣ блѣденъ, недвижимъ,
Страдая раной, Карлъ явился;
Вожди героя шли за нимъ.
Онъ въ думу тихо погрузился,
Смущенный взоръ изобразилъ
Необычайное волненье.
Казалось, Карла приводилъ
Желанный бой въ недоумѣнье...

Но что-же это такое? *Намъ не видно...* Облокотился-ли Карлъ на подлокотники качалки? Въ какомъ положеніи были его брови? Какая складка дрожала у его губъ? Мы не видимъ группы, не знаемъ, какъ идутъ вожди за качалкой, какъ несутъ вѣрные слуги своего повелителя. Если у Толстаго что-нибудь везутъ, мы знаемъ, какъ это дѣлается,—какъ дымятся волы подъ бичами доней, какъ гужомъ и водой привозится яшма. А здѣсь поэтъ насъ покинулъ; онъ далъ только колоритъ картины, и все остальное предоставилъ нашей свободѣ. Какъ-же мы *увидимъ* смущеніе и недоумѣніе Карла?

Коль ругнуть, такъ сгоряча,
Коль рубнуть, такъ ужъ съ плеча,—

коль топоръ, такъ ужъ топоръ, какъ онъ есть, безъ всякихъ тамъ туманныхъ иллюзій и мерцающихъ тѣней психологическаго освѣщенія; если Гаконъ врѣзался въ битву, такъ врѣзался,—валитъ, молотитъ и садитъ. Дѣйствительность постоитъ сама за себя, если только съумѣть ее передать. И куда, право, годится эта изнѣженная манера, когда то не дорисуютъ, то бросятъ два-три штриха и унесутся Богъ вѣсть куда, гдѣ не на что смотрѣть, когда ближайшій-то предметъ вниманія достаточно еще не разсмотрѣнъ? И поэтъ смотрѣлъ, смотрѣлъ во всѣ глаза, все видѣлъ, отмѣчалъ всѣ подробности, пока у него не зарябило въ глазахъ и предметы не подернулись гіероглифическимъ узоромъ.

Таково же и ухо поэта. Онъ не слушаетъ, а вслушивается. Онъ говоритъ о своемъ слуховомъ ощущеніи только тогда, когда знаетъ

физическую причину звука. Неопредѣленныхъ звуковъ у него нѣтъ. Правда, иногда и ему приходится слышать удивительные звуки, къ которымъ не привыкло человѣческое ухо; но и тогда онъ сближаетъ ихъ съ знакомыми звуками и съ пунктуальною точностью отмѣчаетъ оттѣнокъ и тембръ голоса. Крылья дракона шуршатъ, какъ раскрывающіяся опахала въ рукахъ женщины; драконъ визжитъ, какъ летучая мышь. Правда, въ области слуха воображеніе подвергается большимъ искушеніямъ и соблазнамъ. Изъ области пространственныхъ схемъ и очертаній, ясныхъ и объективныхъ по своему существу, мы переходимъ въ область временной послѣдовательности, гдѣ полный просторъ для субъективности, гдѣ все неустойчиво и мимолетно, гдѣ нѣтъ опредѣленныхъ формъ ощущенія. И еще опаснѣе какое-то слишкомъ интимное отношеніе звуковъ къ душѣ; замѣтна какая-то магическая власть нѣкоторыхъ звуковъ надъ человѣкомъ; одинъ аккордъ, и мысль улетѣла далеко, потянулись вереницы представленій и образовъ, со дна души поднялись смутныя и широкія чувства, ярко вспыхнули воспоминанія и воображеніе оживилось. О, какъ надо быть осторожнымъ съ этимъ лукавымъ и соблазнительнымъ чувствомъ! Какъ трудно остановить звукъ на порогѣ сознанія и не унестись вслѣдъ за нимъ въ широкія пространства памяти и воображенія! Но поэтъ остался у двери уха; онъ слышалъ, что слышалъ, и говорилъ дѣйствительно о звукахъ, а не о томъ, чѣмъ отвѣчало на звукъ чувство и мысль. Это иллюстрація къ статуѣ Кондильяка; мраморное ухо начало слышать и наполнилось звуками; но въ этихъ звукахъ есть только то, что было въ нихъ и до поступленія въ слуховой аппаратъ. Нужна большая ловкость, чтобы остановить звукъ на порогѣ психологіи и очертить его, прежде чѣмъ онъ окрасится тонами личности и настроенія. Самые бѣдные психологическимъ содержаніемъ—металлическіе звуки; и они-то больше всего и останавливали вниманіе поэта.

Что бы ни изображалъ поэтъ, какой бы основный мотивъ но звучалъ въ его мелодіи, онъ до конца выслушаетъ всякій характерный звукъ, способный нѣжить его ухо, хотя бы этотъ звукъ рѣшительно ничего не вносилъ въ общую картину, имѣлъ только свое самостоятельное значеніе. Онъ слышитъ, какъ „пѣня удила, сердитый конь по звонкимъ плитамъ нетерпѣливымъ бьетъ копытомъ“; слышитъ, какъ „весело топаютъ“ кони Канута и его спутниковъ на морскомъ берегу“; слышитъ, какъ звенитъ фіалъ, упавшій изъ рукъ грѣшницы; слышитъ, какъ брящаетъ бронь Ильи въ смолистомъ бору; слышитъ, какъ „звенятъ по мраморнымъ ступенямъ шпоры“; слышитъ „звонъ кованыхъ чаръ“ и „звукъ богатырской стрѣлы“, „звонъ лютней и грохотъ кимваловъ,“ трескъ кораблей подъ топоромъ Гаральда и отрадный звукъ ковшей и братинъ; слышитъ „сквозь гуслей смолкающій звонъ призывы далекаго рога“; слышитъ, какъ кружась жужжитъ и пляшетъ веретено кіевской княгини; слышитъ, какъ боевой топоръ Гаральда-варяга „свиститъ“ „въ саксахъ“, „будто осенняя вьюга въ листьяхъ“; слышитъ, какъ „визжитъ“ стрѣла, которая вонзилась въ горло этого варяга; въ пѣніи соловья онъ подслушиваетъ звуки жемчужной дроби; слышитъ скрипъ воротъ у застѣнка; слышитъ, какъ „гремя, звеня цимбалами, кричатъ, поютъ жиды, брянчатъ цыганки бубнами; онъ слышитъ призывный звонъ гитары, звенящую колесницу, восторженное слово, которое гремитъ именемъ Христа.

Иногда подобные звуки въ рукахъ поэта только замѣняютъ краски; они говорятъ намъ, что герои поэта закованы въ желѣзо и сталь, что всякая вещь, о которой упоминается въ его стихотвореніяхъ сдѣлана или изъ металла или изъ твердаго матеріала, который способенъ звенѣть; даже тамъ, гдѣ, повидимому, звуки не могутъ имѣть металлическаго оттѣнка, онъ выдѣляетъ звенящіе тоны; въ пѣніи соловья слышитъ жемчужную дробь. Въ этомъ отношеніи онъ слышитъ даже скрытый звукъ, который могъ бы звучать, если бы не та мертвая тишина, которая имѣетъ мѣсто въ данномъ случаѣ. Вспомнимъ опустѣлые чертоги Дамаскина.

И вѣтеръ шелестя травой
Въ чертогахъ ходитъ позабытыхъ,
И макъ спокойно полевой
Растетъ кругомъ на *звонкихъ* плитахъ.

Плиты остаются звонкими, хотя ничьи шаги не заставляютъ ихъ звенѣть. Не говоритъ-ли поэтъ о томъ неуловимомъ, скорѣе кажущемся, чѣмъ дѣйствительномъ звукѣ, который дается шелестомъ вѣтра по плитѣ? Это мѣсто очень характерно для эстетики Толстаго. Пестрые зубцы онъ одѣлъ травой и осыпалъ прахомъ запустѣнья,

заткалъ паутиной стѣны и картины, обвилъ мхомъ фонтаны, спустилъ съ хоровъ зеленый узоръ плюща,—словомъ уничтожилъ возможность праздничныхъ, яркихъ звенящихъ звуковъ камня и металла; но металлическій звукъ онъ оставилъ—какъ будто бы затѣмъ, чтобы показать, что это нарядное и красивое запустѣнье, запустѣнье—съ иголочки, блеститъ и звенитъ, какъ новинка.

От Севельи до Гранады,
Въ тихомъ сумракѣ ночей,
Раздаются серенады,
Раздается звонъ мечей.

И, конечно, довольно одного акомпанимента мечей, чтобы придать серенадамъ праздничный и блестящій оттѣнокъ; задушевный шелестъ лимоновъ, облитыхъ свѣтомъ луны, страстный шепотъ молодыхъ гидальго въ тѣни балконовъ—вытѣснены изъ сознанія; серенады звенятъ, какъ мечи,—и поэтъ радъ.

Дымясь, качалися кадила,
Хвалебный раздавался хоръ,
Алтарь сіялъ, органа сила
Священнопѣнію вторила
И *громомъ* полнился соборъ.

Должно быть, пѣли Tedeum... Поэтъ вошелъ въ храмъ при самой высокой нотѣ пѣнія, при самыхъ громкихъ раскатахъ органа.

Нежданный приговоръ
Какъ громъ упалъ средь мирнаго синклита...

Да, *упалъ* и тяжело упалъ, упалъ какъ каменная глыба; здѣсь и звукъ приноситъ дань пластикѣ и дается въ геометрическихъ очертаніяхъ.

Поэтъ правъ; онъ „*не разъ* строилъ свой псалтирь подъ голосъ грома“.

Все, въ чемъ могутъ таиться звенящіе звуки, у поэта звенитъ. У Пушкина есть „послушливыя“ стрѣлы, и „лукавые“ кинжалы; у Лермонтова есть кинжалы, покрытые ржавчиной; но у гр. Толстаго—мѣдныя стрѣлы визжатъ, топоры свистятъ, брони бряцаютъ. Изрѣдка встрѣчаются и зазубренные панцыри, но почти всегда вооруженіе его героевъ блещетъ новизною и свѣжестью. Это и понятно. У другихъ поэтовъ внѣшняя дѣйствительность существуетъ только

въ той степени, въ какой она имѣетъ значеніе для данной поэтической концепціи; иногда ихъ стальные клинки мягки, какъ шелкъ; поэтъ набрасываетъ и на нихъ колоритъ и тоны своего настроенія. Но гр. А. Толстой иначе относится къ бутафорскимъ принадлежностямъ поэзіи. Онъ постыдился бы дать своимъ героямъ не свѣжій костюмъ и не новое оружіе. Его кольчуги сдѣланы превосходно и знатокъ охотно осмотрѣлъ бы его коллекцію мечей, топоровъ и драгоцѣнныхъ камней. Шедевры ювелирнаго искусства, мраморы и плиты архитектуры и боевые доспѣхи такъ хороши сами по себѣ, что заняться спеціальной обработкой ихъ въ интересахъ поэзіи казалось немного рискованнымъ дѣломъ. Не повредитъ-ли это лакировкѣ и политурѣ? Другіе поэты иногда портили прекрасныя вещи во имя своихъ замысловъ. Но такой положительный и трезвый поэтъ, какъ гр. А. Толстой, не хотѣлъ обманывать читателей только иллюзіями; каждый читатель могъ быть увѣренъ, что эти мечи—самые настоящіе мечи превосходной работы, хранятся въ арсеналѣ поэта въ самомъ исправномъ видѣ. Въ наше разсудительное и практичное время это можетъ быть самый плѣнительный видъ поэтическаго реализма. Что люди и характеры? Каждый поэтъ понимаетъ ихъ по-своему и каждый, можетъ быть, невѣрно. Но старинная и цѣнная вещь—дѣло другое.

Прозаическая реальность звуковъ даетъ для самаго тугаго уха впечатлѣніе дѣйствительности и жизни тѣмъ подробностямъ, которыя въ нихъ воплощаются. И поэтъ горячо полюбилъ эти прекрасные звуки; онъ далъ имъ почетное мѣсто въ своей поэзіи; онъ обращался къ нимъ часто и съ самыми различными цѣлями. Прежде всего, они помогали ему обобщать отдѣльные элементы картинъ въ одномъ фокусѣ.

И какъ птицъ приморскихъ стая,
Много панцырнаго люду,
И грохоча и блистая,
Къ нимъ примкнулось отовсюду.

Поэтъ посредствомъ грохота и блеска панцырей сливаетъ въ одну пластическую группу все многолюдье берега, всю картину пестрыхъ сборовъ въ походъ.

Плещутъ весла, блещутъ брони,
Топоры звенятъ стальные,
И, какъ бѣшеные кони,
Ржутъ волынки боевыя.

Люди пропали; драмы нѣтъ, ибо нѣтъ людей; остались только топоры, весла, волынки и брони, которые и создаютъ аккордъ звонкой битвы.

Шумя тростникъ надъ озеромъ *трепещетъ*,
И чистъ, *и тихъ*, и ясенъ сводъ небесъ,
Косарь поетъ, коса звенитъ и блещетъ...

Въ этой тишинѣ дано условіе отчетливаго и опредѣленнаго звука. Сухое шуршанье озернаго тростника, пѣсня косаря и вдругъ яркій и строгоопредѣленный образъ — серебристый звонъ блестящей косы. По обычной схемѣ сознанія, созерцающаго въ одинъ моментъ времени нѣсколько объектовъ, образуется группа; въ ней особенно рельефно выдѣляется одна черта, которая и одѣваетъ своими тѣнями все остальное, теряющееся на заднемъ планѣ поля вниманія. Этимъ центральнымъ объектомъ въ данной группѣ является коса, которая сообщаетъ блестящій и звенящій оттѣнокъ всей картинѣ.

Въ лирикѣ эти звуки особенно непонятны; поэтъ комментируетъ ими и свое и чужое чувство, но при этомъ комментаріи почти всякое чувство проигрываетъ въ опредѣленности и ясности.

Твой голосъ такъ дивно звучалъ,
Какъ звонъ отдаленной свирѣли,
Какъ моря играющій валъ...

Какъ ни стихійно-широкъ, какъ ни глухо шуменъ—второй образъ, но занимая мѣсто послѣ перваго, онъ впитываетъ звонкія ноты свирѣли. При перелетѣ отъ первой подробности ко второй, мысль невольно сохраняетъ нѣкоторыя первоначальныя впечатлѣнія. Правда, это не живой звукъ; нашъ опытъ не напомнитъ намъ такого женскаго голоса, который могъ бы подойти къ этимъ опредѣленіямъ; но здѣсь не въ томъ и вопросъ; здѣсь по поводу голоса создается аллегорическая красота, обаятельная сама по себѣ, ничего нетеряющая и внѣ лирическаго контекста.

Гнѣвъ, воплощенный въ красивомъ звукѣ, только нѣжитъ слухъ поэта.

(Слова) польются вдругъ,
Такъ посыпятся, что чудо,
Будто падаетъ жемчугъ
На серебряное блюдо.

Быстро польются сердитыя слова! Но поэтъ съ лѣнивымъ эпикуреизмомъ обобщаетъ ихъ въ музыкальной схемѣ и любуется ими. Можно думать, что и не гнѣвъ могъ бы вызвать совершенно тотъже эффектъ, ибо вся соль стихотворенія въ звукѣ жемчуга, падающаго на серебро.

Донъ-Жуанъ поетъ свою прощальную пѣсню передъ бѣгствомъ изъ Испаніи. Онъ уже сравнилъ себя съ тѣмъ лукавымъ любовникомъ, который покидаетъ прелестницу средь сна. Послѣ этого шаловливаго аккорда онъ „переходитъ въ другой тонъ", т.-е. „строитъ свой псалтирь подъ голосъ грома". Онъ поетъ о вѣчной загадкѣ философіи—„зачѣмъ, для чего я живу?" Отвѣтъ—безотрадный: „смысла въ ней (въ жизни) безпокойной душой не ищи". Какъ-же отвѣтитъ на эту загадку донъ-Жуанъ, этотъ „дерзостный" любимецъ природы?

... Какъ камень сорвавшись съ свистящей пращи,
Такъ лети все впередъ безъ оглядки.

Зачѣмъ? Зачѣмъ летѣть и почему не оглядываться? На эти „зачѣмъ" отвѣтъ простъ. Мы искали сущности воззрѣній донъ-Жуана, а нашли пращу. Правда, праща — не отвѣтъ и она не то, что было намъ нужно, но что же изъ этого? Праща превосходная, и мы не въ убыткѣ.—Конечно, по сущности мысли нѣтъ ни малѣйшей надобности въ быстротѣ и свистѣ полета. Это совершенно постороннее замѣчаніе, которое прямо вредитъ мысли и лишаетъ ее ясности.

Поэтъ сходитъ изъ отчизны пламени и слова въ волнующійся долъ; ему сталъ видѣнъ міръ незримый и слышно то, что неуловимо для другихъ.

И слышу я, какъ разговоръ
Вездѣ немолчный раздается,
Какъ сердце каменное горъ
Съ любовью въ темныхъ нѣдрахъ бьется.

Да, это для другихъ неуловимо. Но этимъ звукомъ оживлена нѣмая картина. Своеобразныя черты образа незамѣтно вводятъ за

*

собою и понятіе любви, которому безъ этого звонкаго біенія не пройти бы въ сознаніе читателя, хотя здѣсь суть дѣла не въ каменномъ сердцѣ, а именно въ любви. Но кстати, отчего бы поэту, если ему видно незримое и слышно неуловимое,—отчего бы ему не посмотрѣть заодно, любовь *къ чему* бьется въ каменномъ сердцѣ горъ?

Чтобы вполнѣ понять роль звука въ эстетикѣ поэта, мы должны отмѣтить своеобразное отношеніе поэта къ колоколу. Колоколъ на церковной колокольнѣ—одно изъ самыхъ яркихъ и жизненныхъ явленій въ условіяхъ русской жизни. Звонъ къ обѣднѣ и ко всенощной, звонъ въ посту и звонъ на пасхѣ—это длинныя вереницы образовъ и представленій, задушевныхъ воспоминаній и чувствъ. Это драгоцѣнные образы для русскаго поэта. Это то таинственное слово поэзіи, которое однимъ ударомъ рисуетъ законченную картину, однимъ звукомъ воспроизводитъ мелодію. Какъ по-русски звонятъ колокола у Аксакова!

Приди ты, немощный,
Приди ты, радостный!
Звонятъ ко всенощной
Къ молитвѣ благостной.
И звонъ смиряющій
Всѣмъ въ душу просится,
Окрестъ сзывающій
Въ поляхъ разносится.

Это деревенскій вечеръ наканунѣ праздника. Подъ звуки звона до иллюзіи ярко встаютъ передъ сознаніемъ и поля, и село, и церковь съ молящимися. Мы ни на минуту не сомнѣваемся въ колоритѣ сельскаго пейзажа; смиряющій звонъ установилъ уголъ зрѣнія, и мы невольно видимъ все, что хотѣлъ показать поэтъ, и только то, что онъ имѣлъ въ виду. Но колоколъ гр. А. Толстаго не говоритъ бытовымъ языкомъ; у него колоколъ только — мѣдь, и онъ заставляетъ эту мѣдь звучать такъ, какъ не можетъ дѣлать этого ни одинъ звонарь. Правда, самый эффектный колокольный звонъ во всей русской литературѣ, по нашему мнѣнію, данъ въ „Шибановѣ".

Звонъ мѣдный несется, гудитъ надъ Москвой;
Царь *въ смирной одеждѣ трезвонитъ.*
Зоветъ-ли обратно онъ прежній покой?
Иль совѣсть навѣки хоронитъ?

Но часто и мѣрно онъ въ колоколъ бьетъ,
И звону внимаетъ московскій народъ,
И молится, полный боязни,
Чтобъ день миновался безъ казни.
Въ отвѣтъ властелину гудятъ терема...

Звуки такъ пластичны и отчетливы въ гармоніи стиха, что мы почти слышимъ ихъ своими ушами. Мы чувствуемъ, что терема гудятъ въ отвѣтъ на эти звуки. И все таки этотъ превосходный звонъ вноситъ неясность въ наши представленія. Не будемъ забывать, что царь *трезвонитъ* послѣ обѣдни; подъ веселые звуки трезвона изъ церквей въ праздничныхъ нарядахъ и въ праздничномъ настроеніи по улицамъ и переулкамъ Москвы расходятся богомольцы. Но въ стихахъ царь слишкомъ уже *тяжко* и слишкомъ *мѣрно* бьетъ въ колоколъ; колоколъ утратилъ свои обычные звуки; онъ „заунывно гудитъ и воетъ"; въ немъ слышатся ноты суроваго драматизма; „смирная одежда" царя, боязнь московскаго народа, напуганнаго казнями,—все это противорѣчитъ обычнымъ впечатлѣніямъ трезвона. Такой необычный трезвонъ подъ стать только такому необычному звонарю, какъ царь Иванъ.

Въ колоколъ, мирно дремавшій, съ налета тяжелая бомба
Грянула. Съ трескомъ кругомъ отъ нея разлетѣлись осколки.
Онъ-же вздрогнулъ—и къ народу могучіе мѣдные звуки
Вдаль потекли, негодуя, гудя и на бой созывая.

Рѣдко приходится колоколу издавать подобные звуки; рѣдко бомба замѣняетъ колокольный языкъ. Для насъ новы эти мѣдные звуки изъ того колокола, всѣ комбинаціи звона котораго намъ извѣстны. Мы съ любопытствомъ прислушиваемся къ неслыханному звуку, который гудитъ въ воздухѣ свободно и рѣзко, не подавленный привычными и почти будничными представленіями традиціоннаго звона.

Въ стихотвореніи „Колокольчики мои" колокола и гусли даютъ акомпаниментъ пріему „свѣтлаго посольства въ престольномъ градѣ"; это звонъ свѣтскаго торжества, непривычный для большинства колоколенъ. Все это исключительные, незаурядные звуки и имѣютъ свое значеніе сами по себѣ, внѣ бытоваго и традиціоннаго комментарія. Для того, чтобы внѣшнее впечатлѣніе не утратило всей присущей ему красоты, поэтъ старается изолировать его отъ всѣхъ давно сложившихся чувствъ и представленій.

Исключеніе только подтверждаетъ правило, - съ тяжеловѣсною игривостью шутятъ грамматики. И у гр. А. Толстаго есть одно такое исключеніе. И онъ пытался воспроизвесть звукъ при помощи чувствъ, навѣянныхъ звуками. *Только* средствами и образами психологіи онъ воплотилъ звукъ въ стихотвореніи „Онъ водилъ по струнамъ“..., хотя и въ немъ акустическій эффектъ вставленъ въ геометрическую оправу.

Онъ водилъ по струнамъ, упадали
Волоса на безумныя очи...
А стезею лазурной и звѣздной
Ужъ полнеба луна обогнула...
Бѣглымъ пламенемъ синяя жженка
Музыканта лицо освѣщала...

Эти штрихи создаютъ перспективу для звуковой картины, придаютъ колоритъ мелодіи. Что-же это за звуки?

Въ нихъ разсказъ *убѣдительно-лживый*
Развивалъ невозможную повѣсть
И *змѣинаго цвѣта отливы*
Соблазняли и мучили совѣсть.
Обвиняющій слышался голосъ,
И рыдали въ отвѣтъ оправданья
И безсильная воля боролась
Съ возрастающей бурей желанья;
И въ туманной дали рисовались
Берега позабытой отчизны,
Неземныя слова раздавались
И манили назадъ съ укоризной;
И такъ билося сердце тревожно,
Такъ ему становилось понятно,
Все блаженство, что было возможно
И потеряно такъ невозвратно;
И къ себѣ безпощадная бездна
Свою жертву казалось тянула...

Это не музыка,—это борьба стихій. Скрипки всего міра сразу играютъ всѣ партитуры и, какъ случайный смерчъ въ нѣдрахъ потрясеннаго хаоса, до дна волнуютъ міровую душу. Смѣшалось все; ложь стала убѣдительною, невозможное возможнымъ и змѣинаго цвѣта отливы покрыли собою сладострастную муку. Это хаосъ, встрѣчающій ласки зиждителя-Зевса, который несетъ ему пестрыя и широкія одежды жизни. Вся душа, потрясенная въ основахъ, въ ожиданіи творческаго fiat, дрожитъ, готовая вылиться въ ослѣпительно-блистающій образъ, излиться огненнымъ потокомъ высоковдохновеннаго чувства. Это такая же стихійная бездна, въ какую бросался за кубкомъ пажъ Шиллера.—Гейне, чтобы дать французамъ понятіе о тѣхъ страстяхъ, которыя волнуются въ пѣсни о Нибелунгахъ, придумалъ громоздкую аналогію. „Представьте себѣ, что всѣ готическіе соборы Европы назначали другъ другу свиданіе на необъятной равнинѣ. И вотъ спокойно пришли сюда страсбургскій соборъ, кельнскій соборъ, флорентійская колокольня, руанскій соборъ и т. д.,—и всѣ толпятся вокругъ красавицы, парижской Notre-Dame...“ Каждый изъ образовъ гр. А. Толстаго въ этомъ стихотвореніи—готическій соборъ. Какъ колоссальныя змѣи, они сплелись въ одинъ исполинскій звуковой клубокъ, гдѣ индивидуальность отдѣльныхъ моментовъ пропала. При синемъ освѣщеніи жженки растетъ вакхическая мелодія творческаго безумія. Чѣмъ-же разрѣшится могучій аккордъ? Что выйдетъ изъ нѣдръ хаоса? Ничего. Буря прошла и ея нѣтъ; стихійныя чувства, какъ мгновенно успокоенныя волны, пригнули свои пѣнистые гребни къ широкой равнинѣ водъ и незамѣтно упали на дно души, откуда поднимались съ такимъ многообѣщающимъ рокотомъ, съ такою всепобѣждающею мощью. Въ произведеніяхъ поэзіи мы имѣемъ другіе образцы характеристики звуковъ подобнымъ же образомъ. Но тамъ вдохновеніе поэта отзывается только на творческіе звуки и, послушное имъ, въ строго опредѣленныхъ границахъ создаетъ свое отвѣтное слово.

Мерцаетъ по стѣнѣ заката отблескъ рдяный,
Какъ уголь искряся на рамѣ золотой.
Мнѣ дорогъ этотъ часъ. Сосѣдка за стѣной
Садится подъ вечеръ порой за фортепьяно
И я слѣжу за ней внимательной душой.
Въ ея фантазіи любимая есть дума...
Долина, сельскаго исполненная шума...

Кто не помнитъ, какой опредѣленной и до конца выдержанной картиной отвѣчалъ Майковъ на это фортепьяно? Сквозь образы, далекіе отъ области звуковъ, мы вполнѣ понимаемъ музыкальную фантазію.

Та трезвая вдумчивость, съ которою гр. А. Толстой подходилъ къ тайнамъ природы и жизни, которая обнажила въ цвѣтномъ пятнѣ существенныя линіи рисунка и въ звукѣ дѣвственные, почти непосредственные тоны дѣйствительности, остановила его вниманіе и на другихъ функціяхъ органовъ внѣшнихъ чувствъ. Поэтъ хочетъ знать точныя данныя о вѣсѣ и тяжести тѣхъ матеріальныхъ объектовъ, которые возбудили его вдохновеніе. Дубовый вѣсъ Ругевита взвѣшенъ точно. Четырнадцать воловъ, „привычныхъ къ плугу", могутъ его стащить съ напряженіемъ всей своей рабочей силы. Мы знаемъ *вѣсъ* топора у Гаральда, у Гакона, когда онъ молотитъ и садитъ, у вождя Гвельфовъ, когда онъ разсѣкъ „поперекъ" лобъ Арнольфо и опрокинулъ его „навзничь". Тяжесть дракона опредѣляется много разъ посредствомъ точныхъ и опредѣленныхъ сравненій; при первомъ его движеніи утесъ дрожитъ; при его спускѣ съ горы слышится такой же стонъ, какой производитъ возъ, нагруженный камнями, когда его спускаютъ на желѣзномъ тормазѣ. Тяжесть горя, которое прыгаетъ на сѣдло русскаго богатыря, увеличивается постепенно и измѣряется единицею всякой мѣры—лошадиною силою; сперва конь „шагомъ шагаетъ", потомъ „ему ступать тяжело", потомъ онъ „сталъ спотыкаться" и наконецъ „ломится конская сила". Поэтъ и опредѣленною силою звука и опредѣленными данными рисунка подчеркиваетъ сравнительную тяжесть своихъ архитектурныхъ и пластическихъ сооруженій. Мы всегда знаемъ, насколько тяжелы его геометрическіе чертежи. Поэзія пріобрѣтаетъ солидность и прочность; опредѣляется масштабъ фантазіи и съ полною добросовѣстностью указывается матеріалъ каждой подробности.

Поэты, у которыхъ воображеніе слишкомъ торопливо и мечтательно, рѣдко рискуютъ приспособлять къ цѣлямъ поэтическаго творчества данныя органа обонянія; изрѣдка они осмѣливаются говорить о благоуханіяхъ и ароматахъ, но только вообще, какъ-то вскользь, оттѣняя ими самые неуловимые и бѣглые призраки воображенія. Это одно изъ наименѣе интеллектуальныхъ чувствъ; оно меньше всего даетъ матеріала для сознанія; оно стоитъ въ болѣе непосредственномъ отношеніи къ органическимъ ощущеніямъ человѣка. Но, наименѣе отчетливое для мысли, не интимнѣе-ли оно выражаетъ сокровенную сущность внѣшнихъ объектовъ? Нѣтъ-ли въ немъ намековъ на самые живые и самые таинственные процессы природы? И гр. А. Толстой внимательно анализировалъ опредѣленные запахи. Онъ далъ имъ мѣсто въ самой задушевной лирикѣ, не смягчая объективныхъ свойствъ впечатлѣнія, вполнѣ оставляя имъ ихъ обычный языкъ. Когда на чистомъ небѣ появляются звѣзды,—пахнетъ „травою душистою". Канутъ вдыхаетъ въ себя запахъ дикихъ яблонь и алаго шиповника; Садко вспоминаетъ, какъ въ молодомъ лѣсу пахнетъ душистою березой, и сердится, что на морскомъ днѣ запаху ему—только тина; у Ильи болитъ голова „отъ царьградскихъ куреній", ему понутру дышать „здоровымъ воздухомъ", когда темный боръ пахнетъ смолой и земляникой. Въ стихотвореніяхъ поэта всѣ эти запахи имѣютъ вполнѣ самостоятельное значеніе; они даютъ читателю только то, что даютъ каждому здоровому обонянію; это не метафоры и не символы, а сама реальность, сама неподкрашенчая дѣйствительность; они не помогутъ намъ понять основную мысль пьесы, но зато доведутъ пейзажъ почти до иллюзіи. Иногда, чтобы придать реальность своимъ грезамъ, поэтъ создаетъ фантастическіе, но вполнѣ правдоподобные запахи. Когда онъ идетъ на свиданіе къ своему портрету, онъ отмѣчаетъ, что „по залу пронеслось какъ свѣжести какой-то дуновенье и запахъ мнѣ почувствовался разъ". И онъ былъ правъ, когда такъ добросовѣстно изучалъ конкретные запахи и такъ старательно хранилъ ихъ въ своихъ стихотвореніяхъ; здѣсь вилась дорожка къ иному міру, къ той глубокой метафизической тайнѣ, которая прячется за показною стороною каждаго конкретнаго факта.

Цвѣты у насъ стояли въ разныхъ залахъ:
Желтофіолей много золотыхъ,
И много гіацинтовъ синихъ, алыхъ,
И палевыхъ, и блѣдно-голубыхъ,
И я, міровъ искатель небывалыхъ,
Любилъ вникать въ благоуханье ихъ,
И въ каждомъ запахъ индивидуальный
Мнѣ музыкой какъ-будто вѣялъ дальной.

И запахи, значитъ, сплетаются въ загадочный узоръ, въ гіероглифическія начертанія, слегка драпирующія тайны высшаго порядка. Рискованныхъ или неестественныхъ ощущеній мы никогда

не найдемъ у этого поэта. Онъ смотритъ, слушаетъ и нюхаетъ съ самою здоровою трезвостью; и если онъ улетаетъ на минуту прочь отъ непосредственнаго объекта ощущенія, то не для того, чтобы подняться въ сферы поэзіи, а лишь затѣмъ, чтобы наполнить ощущеніе метафизическою серьезностью.

Вполнѣ понятно, что число особенно сильно затрогивало его вниманіе. Со временъ Пиѳагора и для ученаго сознанія число стало вмѣщать въ себѣ неизмѣримо больше значенія, чѣмъ то, какое имѣетъ въ виду математика. Въ рукахъ колдуновъ число давно стало непостижимымъ. И поэтъ изъ математики умѣлъ дѣлать страшныя баллады.

Семь волковъ идутъ смѣло,
Впереди ихъ идетъ
Волкъ осьмой, шерсти бѣлой,
А таинственный ходъ
Заключаетъ девятый;
Съ окровавленной пятой
Онъ за ними идетъ и хромаетъ.

Но какъ-же спастись отъ этихъ зловѣщихъ девяти? Тринадцатью!..

Ты тринадцать картечей
Козьей шерстью забей
И стрѣляй по нимъ смѣло!
Прежде рухнетъ волкъ бѣлый,
А за нимъ упадутъ и другіе.

Нашелся одинъ удивительный критикъ, котораго это стихотвореніе очень напугало. „Что это за старухи, превращающіяся въ волковъ, отчего одна хромая, а другая сѣдая, отчего ихъ можно и нужно убить именно такимъ способомъ—ничего не извѣстно и оттого еще больше подираетъ морозъ по кожѣ...“ „Но такъ именно и надо“ [1]).

Семь головъ, семь бородъ и семь мечей Ругевита звучатъ въ балладѣ поэта таинственно и страшно. Чувствуется, что и самъ поэтъ былъ глубоко убѣжденъ, что „такъ именно и надо“.

---

[1]) «Русскій Міръ» 1876 г. 23 мая.

Въ поэзіи нерѣдко краски и звуки—символы чувства, все свое значеніе имѣющіе только при лирическомъ освѣщеніи. У гр. А. Толстаго этого нѣтъ; всѣ объективныя данныя имѣютъ самый точный и прозаическій смыслъ; но подъ ихъ ногами иногда „сквозятъ темно-синія бездны“ самой фантастической метафизики. Что-же это за метафизика?

Съ тѣхъ поръ, какъ доктрины субъективизма пріобрѣли власть надъ умами европейскаго общества и научный анализъ погрузился въ сокровенные тайники мышленія и индивидуальности,—съ тѣхъ поръ, какъ опытная наука такъ прозаически разложила на составныя части самыя сложныя и величественныя явленія міра,—поэзія привыкла говорить во имя природы,—надо прибавить, какой-то особенной природы, будто бы самой живой, самой настоящей. И докторъ Фаустъ, привѣтствуя сіянье луны изъ своей рабочей комнаты, уставленной физическими приборами и книгами, мечталъ объ ясномъ озерѣ на горныхъ высотахъ. Вся натурфилософія Шеллинга была только протестомъ противъ субъективнаго міросозерцанія, противъ того анализа, который лишалъ природу тепла и жизненности. И Байронъ просилъ у матери-природы только того, „что ей не трудно дать“,—просилъ себѣ „свѣта и свободы“, хотѣлъ „грѣться и дышать подъ лѣтнимъ солнцемъ“. Страстность протеста откинула нѣкоторыхъ пѣвцовъ въ другую крайность. Бѣдный Шеллингъ сошелъ съ ума и его поэтическая философія не создала новой школы. И у Фауста къ горному озеру примѣшалась воздушная толпа легкихъ призраковъ, желаніе купать свою больную грудь въ горной росѣ. Поэты крѣпко держались за антитезу субъекта и природы; они хотѣли уйти въ природу, совершенно отказавшись отъ субъективнаго наслѣдства; вмѣсто мысли хотѣли найти жизнь въ ея непосредственныхъ откровеніяхъ, видѣли таинственныхъ матерей земли съ колоссальными сосцами, видѣли прозябанье растеній, первообразы міра и пытались сквозь объективную оболочку проникнуть въ самую древесину жизни. Исканіе новой и неизвѣстной жизни перевело ихъ черезъ ту границу, которая отдѣляетъ знаніе отъ мистическаго слiянія съ жизнью; вмѣсто бездушныхъ формулъ науки и мышленія, они приняли тотъ полупантеистическій методъ созерцанія, который создалъ чернокнижество и магію, давалъ какую-то убѣдительность форму-

ламъ и заклинаніямъ волшебства и чародѣйства. Сквозь чувственную оболочку вновь проскользнули языческіе духи земли; земная кора ожила, вся полная творческой тайны, самостоятельной жизни и великихъ откровеній. Надъ землей снова поднялись таинственные и блѣдные призраки, — эти, какъ вѣдьмы Макбета, пузыри земли. Природа, снова чужая человѣку, снова и во всемъ ему непонятная, разсказала поэтамъ тѣ грезы, которыя она нашептала первобытнымъ народамъ. Но уже время было не то. Тайну звука стали искать въ слуховомъ аппаратѣ, тайну жизни—въ сущности человѣческаго мышленія. И то, что было когда-то легко, свѣтло и почти прозрачно, что было такъ близко и сродно наивной мысли, оказалось тяжелымъ кошмаромъ. Мертвые духи, тяжелые какъ свинецъ, пришли на призывъ метафизическаго заклинанія и принесли съ собой кабалистически-загадочные, произвольные и скудные содержаніемъ символы.

Мысль, подстрекаемая мечтами языческаго всевѣдѣнія, близкаго къ всемогуществу и во всякомъ случаѣ стремившагося не только понять, но и принять активное участіе въ лабораторіи жизни, иногда останавливалась на полупути. Обидная неполнота и незаконченность научнаго мышленія освободила поэтическіе инстинкты отъ узъ субъективной логики. Опьяненные хмѣлемъ пантеистическаго созерцанія, они подошли къ природѣ, какъ будто бы она по-прежнему была жива и полна содержаніемъ. Они изучили объективный узоръ явленій и ихъ опьяненіе прошло; трезво и сухо они смотрѣли на линіи, причудливо пересѣкающіяся на оболочкѣ жизни, и остановились въ глубокомъ раздумьи. Этотъ узоръ—не случаенъ; истина въ немъ, это откровеніе; откуда-то, какъ звонъ отзвенѣвшаго колокола, доносились до нихъ таинственные звуки; гдѣ-то вдали шумѣло море; въ серебристой дали поднимались, плыли и скользили какія-то неясныя тѣни; сердце билось предчувствіемъ великой послѣдней тайны, и въ священномъ ужасѣ они стояли передъ символическими начертаніями, простыми по виду, но таинственными по смыслу и назначенію предметами; ихъ мысль неслась туда, къ этому берегу кипящихъ водъ, гдѣ творчески-свѣжій воздухъ мягко и ласково обвѣваетъ всѣ схемы жизни; но имъ казалось, что путь къ этой обѣтованной землѣ идетъ чрезъ пентаграмму, и они благоговѣйно нагибались надъ геометрическимъ чертежомъ.

У каждаго поэта есть своя „муза", есть стремленіе воплотить въ одномъ живомъ образѣ свою красоту и свою поэзію. Въ чемъ-же обобщаетъ свою эстетику гр. А. Толстой?—Манера его работы характеризуется двумя существенными чертами. Съ одной стороны, мы находимъ у него „артистическое" отношеніе къ предметамъ обиходнымъ и по существу прозаическимъ, съ другой — таинственное освѣщеніе будничныхъ, традиціонныхъ явленій жизни. Да, „артистическій вкусъ"—очень характерное слово современнаго жаргона; оно оскорбительно для всякаго истиннаго художника, но льститъ тщеславію современныхъ творцовъ и поэтовъ. Этотъ вкусъ проявляется въ выборѣ цвѣта для костюма, мебели для гостиной, набалдашника для трости и подробностей для поэмы. Но этотъ вульгарный критерій обиходнаго изящества, недолговѣчный, какъ создавшая его мода, имѣетъ всю свою силу для общества, утратившаго художественное чутье; онъ занимаетъ вакантное мѣсто поэзіи и искусства; онъ встрѣчаетъ своимъ veto всякое свободное проявленіе творческой самобытности; онъ нетерпимъ, ибо тупой фанатизмъ— единственное оружіе его самообороны; онъ мелочно-раздражителенъ и высокомѣренъ, въ одно и то же время боится критики и стремится вездѣ занять первое мѣсто; онъ до мозга костей проникнутъ идеями касты и прячется за спиною „своего круга". Попытка скрыться отъ общаго любопытства за дымкою таинственности представляетъ уже намекъ на сознательность и на своеобразную философію этого вкуса. Во всякомъ случаѣ это явленіе не новое; иногда оно воплощалось въ яркихъ формахъ, и его затаенный смыслъ сквозилъ въ каждой подробности артистически-изящнаго ритуала. Но объ этомъ ниже. Здѣсь-же намъ цѣнно выяснить вопросъ, въ какомъ одномъ понятіи или одномъ образѣ обобщалъ самъ поэтъ частныя проявленія своего эстетическаго вкуса. Люди съ подобнымъ-же складомъ мышленія и съ такими-же инстинктами красоты, но болѣе послѣдовательные въ выводахъ брали для себя эмблемою треугольникъ. Поэтъ былъ самоувѣреннѣе. Онъ отожествилъ свой вкусъ съ поэзіею и усвоенное имъ изящество—съ красотою. И эту красоту онъ поднялъ высоко, самъ принесъ ей богатыя жертвы и требовалъ для нея всеобщаго признанія. Тамъ, гдѣ любимые штрихи и звуки могли внести въ стихотвореніе неясность и безсодержатель-

ность, обезличить героя и обезцвѣтить чувство, онъ безъ раздумья все приносилъ въ жертву своей красотѣ. Его вкусъ былъ удивительно строгъ. Измѣнчивыя и полупрозрачныя тѣни субъективной лирики не осмѣливались вставать передъ зоркимъ окомъ и трезвымъ наблюденіемъ убѣжденнаго эстетика. Онъ работалъ изъ камня, чеканилъ изъ металла, рисовалъ карандашемъ. Онъ умѣлъ уклоняться отъ минутныхъ искушеній воображенія; онъ ждалъ грома и борьбы стихій, берегъ свой энтузіазмъ для великаго жертвоприношенія на высотахъ метафизическаго мистицизма.

Не было бы ничего удивительнаго, если бы поэтъ далъ въ своей поэзіи апоѳеозъ пластики. Самъ всегда преклонявшійся передъ линіею и чертежемъ, онъ могъ бы воспѣть могущественное вліяніе пластики на человѣческое воображеніе. Но, по странной непослѣдовательности, всѣ свои артистическіе инстинкты онъ воплотилъ въ пѣснѣ и торжество искусства видѣлъ во всепобѣждающемъ могуществѣ пѣнія. Очевидное несоотвѣтствіе его личныхъ вкусовъ и симпатій съ тѣмъ неожиданнымъ обобщеніемъ, которое центръ тяжести переносило совершенно въ другую область, всегда давало поводъ къ недоразумѣніямъ и къ противорѣчивымъ мнѣніямъ о сущности „поэзіи“ гр. А. Толстаго.

„Рѣдкій русскій писатель,—говоритъ г. L. въ статьѣ, на которую мы уже указывали,—обладалъ такимъ обширнымъ, прекрасно законченнымъ образованіемъ, какое виднѣется въ каждой строкѣ, написанной Толстымъ; но онъ, какъ многіе люди нашего вѣка, находился подъ бременемъ собственной начитанности. Онъ былъ полонъ того, что музыкальные композиторы называютъ „воспоминаніями“, т. е. обломковъ и лоскутковъ чужихъ мыслей, эффектовъ, пружинъ, поразившихъ его воображеніе и сохранившихся въ его памяти... У гр. А. Толстаго съ огромною воспріимчивостью воображенія соединялась неустойчивость,—если можно такъ выразиться,—*женственность* творчества, при которой онъ рожалъ легко, но въ творческомъ актѣ занималъ положеніе пассивное.

„Мотивъ, особенно часто занимавшій Толстаго, особенно часто возвращающійся въ его стихахъ и притомъ выражаемый имъ всегда съ необыкновеннымъ одушевленіемъ, блескомъ и богатствомъ красокъ,—это мотивъ Шиллеровскаго Macht des Gesanges или „Графа Габсбургскаго“. Мотивъ этотъ—культъ поэзіи, культъ свободы искусства, культъ прекраснаго, какъ высшей силы, призванной вносить свѣтъ и теплоту въ жизнь человѣчества, безъ нея скудную, тусклую и пошлую. Знаменательно, что самый мотивъ этотъ (хотя въ его законности и благодарности для искусства не можетъ быть сомнѣнія) предполагаетъ поэзію, *сознающую* себя, осматривающуюся на себя; знаменательно, что онъ происхожденія чисто *литературнаго* и немыслимъ въ поэзіи, сохранившей непосредственное творчество и первобытную свѣжесть. Въ самомъ дѣлѣ, развѣ лира, бряцающая хвалу самой себѣ, развѣ поэзія, трактующая о томъ, что поэзія есть нѣчто высокое, не представляетъ явленія ультрановѣйшаго, ультра-современнаго? Развѣ здѣсь не высказалась вновь одна изъ самыхъ характерныхъ чертъ вдохновенія Толстаго, которое онъ столько-же черпалъ изъ книгъ, сколько и изъ природы?..

„Какъ бы то ни было, Толстой дѣйствительно очень часто,—можетъ быть, слишкомъ часто, находился подъ дѣйствіемъ вдохновенія изъ вторыхъ рукъ или, какъ я позволю себѣ выразиться, подъ дѣйствіемъ литературы. Нельзя не видѣть, что къ этой излюбленной имъ мысли („прелесть пѣснопѣнья“) Толстой возвращается то и дѣло и что онъ выказалъ рѣдкую изобрѣтательность, находя для нея каждый разъ новую форму, всегда удачную, порой граціозную, порой остроумную, иногда-же (какъ въ „Слѣпомъ“) поразительно могучую и вдохновенную... И все таки культъ поэзіи принадлежитъ не ему, а составляетъ весьма выдающуюся тему Гете, Шиллера и Пушкина... При всѣхъ красотахъ исполненія нельзя отрицать, что подобныя темы, своею относительною безплодностью, опасны для поэта и при частомъ употребленіи грозятъ искусству упадкомъ. Безбрачная жизнь безплодна. Поэзія, занятая только собою, какъ миѳологическій Нарциссъ, не только лишается общедоступнаго интереса и становится достояніемъ однихъ замкнутыхъ кликъ, но и мало-по-малу лишается соковъ, хилѣетъ и чахнетъ“ [1]).

Здѣсь что-то не такъ. Лестные для поэта отзывы плохо мирятся съ тѣмъ угрюмымъ пессимизмомъ, съ которымъ критикъ смотритъ на его темы. Съ одной стороны, темы законны и благодарны для

---

[1]) «Голосъ» 1876, №№ 130 и 131.

искусства, съ другой—онѣ грозятъ искусству упадкомъ; съ одной стороны онѣ созданіе „воспоминаній“ и „чужихъ эффектовъ“, съ другой онѣ вносятъ въ жизнь свѣтъ и теплоту; говоря о „Слѣпомъ“, критикъ замѣчаетъ, что „такъ пѣть съ чужаго голоса нельзя“,—а тема „Слѣпаго“, по его-же словамъ, выдвинута раньше Толстаго. Онъ правъ, когда говоритъ, что это *культъ* поэзіи, т. е. слѣпое идолопоклонство внѣ провѣрки и критики; но вѣдь этотъ культъ взятъ изъ книгъ и литературы, что несовмѣстимо съ жизненностью и наивностью первобытнаго суевѣрія. Какъ-же разобраться въ этой хвалебной сатирѣ?

Виртуозность и мастерство въ усвоеніи *чужихъ* мотивовъ—похвала болѣе чѣмъ сомнительная. Если бы критикъ смѣло призналъ всѣ выводы изъ того удивительнаго факта, что вдохновеніе поэта въ процессѣ работы подогрѣвалось воспоминаніями и что въ конечномъ выводѣ у него было возможно чужое, которое такъ и оставалось чужимъ,—его разборъ былъ бы понятнѣе и проще. Но этого мало. Все „чужое“, какъ бы ни было оно хорошо на своемъ мѣстѣ, почти всегда портится, когда его пересаживаютъ на новую почву. Гордый гимнъ въ честь чужой красоты,—т. е. красоты, замѣченной и воплощенной другимъ,—фальшивъ и безличенъ въ своей основѣ. Защитникъ чужаго дѣла всегда имѣетъ много лишнихъ шансовъ проиграть процессъ. Да, критикъ правъ; пѣсни во славу пѣсенъ—тема для гр. А. Толстаго чужая. Какъ-же онъ не замѣтилъ, что этотъ мотивъ звучалъ у поэта фальшиво? Въ полемикѣ адвокатъ красоты не зналъ, кого и за что бить; въ похвалѣ сбивчиво и смутно представлялъ себѣ объектъ восторга и паѳоса. Въ самомъ дѣлѣ, на кого направилъ поэтъ сарказмы своей эстетической сатиры?

Vulgus profanum—безсмысленный народъ, поденщикъ и рабъ нужды—еще раньше испыталъ бичи пушкинской сатиры. Насмѣшливое „тебѣ-бы пользы все“—создало своеобразный взглядъ на какое-то отреченное творчество, гдѣ лира прямо враждебна пользѣ. Но Пушкинъ дѣйствительно говорилъ о свободѣ искусства, а не о томъ крещеніи „огнемъ и мечомъ“, которое такъ рѣшительно проповѣдывалъ поэтъ-прозелитъ. Правда, полемическая страстность увлекала и Пушкина за границы темы, нашептала ему презрительныя филиппики противъ черни, которая дорожитъ своимъ печнымъ горшкомъ. Эта раздраженная нотка гнѣвнаго высокомѣрія портитъ мелодію, по своей основной темѣ имѣющую всѣ права на существованіе. Шопенгауэръ—менѣе поэтъ и болѣе мыслитель; въ его изложеніи эта мысль пріобрѣла болѣе точный и опредѣленный смыслъ. Правда, сердитый пессимистъ и тонкій эстетикъ и въ эту область внесъ свои блестящіе сарказмы; бѣдной толпѣ и отъ него не разъ бывало жутко; притомъ его „толпа“ была почти все человѣчество, за исключеніемъ Платона, Канта, Гете и его, Шопенгауэра. Тѣмъ не менѣе, опредѣленность его терминологіи смягчаетъ патриціанскій тонъ теоріи. „Безполезность геніальности“, провозглашенная такъ гордо и громко, въ существѣ дѣла говоритъ только о независимости „воли-быть“ и торжествѣ самосознанія. И въ его системѣ художественное созерцаніе играетъ роль очень и очень отвѣтственную; оно зорко смотритъ сквозь жизненныя иллюзіи и открываетъ людямъ послѣднюю цѣль ихъ дѣятельности и стремленій — рѣшеніе „не быть“. Несомнѣнно, что и по его сознанію, художественный геній, безполезный въ будничной жизни, по-своему въ высшей степени полезенъ. Съ этимъ, конечно, можно еще мириться. Никто и не ждетъ отъ поэзіи печныхъ горшковъ. Такимъ образомъ, мысль о безполезности искусства для жизни, о независимости поэтическаго творчества отъ нуждъ и заботъ черни, въ сферѣ принциповъ и теоріи ничего страшнаго изъ себя не представляетъ. Но на бѣду гр. А. Толстаго въ его время процвѣтало „грязноватое ученье“ съ „дубоватыми пріемами“.

Все, чего имъ не взвѣсить, не смѣрити,
Все, кричатъ они, надо похѣрити!

И, казалось бы, пусть кричатъ! Этотъ крикъ не ими и поднятъ; такъ кричали изъ вѣка въ вѣкъ съ той поры, какъ Левкиппъ и Демокритъ оформили матеріалистическія тенденціи. И не дѣло поэзіи спорить съ этою доктриною. Если-же антиэстетическое міровоззрѣніе слишкомъ уже раздражало поэта, онъ могъ бы отдѣлаться отъ него спокойнымъ и презрительнымъ афоризмомъ Бэкона—infirmarum virtutum apud vulgus laus est, mediarum admiratio, supremarum sensus nullus [1]). Но поэтъ рѣшился поднять пер-

[1]) «Для нисшихъ доблестей у толпы есть похвала, для среднихъ—удивленіе; но самыхъ высокихъ добродѣтелей толпа не замѣчаетъ». De augment. Scient. Lib, VI, c. 3.

чатку и обнажить мечъ за то, чего нельзя взвѣсить и измѣрить. Это была неблагодарная битва, необѣщавшая побѣды. „Грязноватое ученіе“ на своей территоріи—неуязвимо. Какъ защищать передъ его защитниками высокія мечты и плѣнительные образы поэзіи, когда для нея у нихъ—sensus nullus, нѣтъ никакого чутья? Чтобы бороться съ этими неисправимыми сознательными прозаиками, надо принизить поэзію, упростить ее почти до прозы, лишить ее блеска и обаянія. Борьба съ ними особенно опасна еще и потому, что она можетъ привести къ столкновенію съ врагомъ, еще болѣе неодолимымъ,—съ прозаиками безсознательными, имъ же имя легіонъ. Этотъ врагъ такъ многочисленъ и такъ хорошо защищенъ отъ всякихъ нападеній, что объявлять ему войну—только комично. Прозаики по натурѣ, правда, и защищаться не станутъ; зато они не почувствуютъ самаго мастерскаго удара. Скорѣе донъ-Кихотъ достигъ бы своей цѣли, чѣмъ находчивый и изящный эстетикъ, пытающійся доказать поэзію людямъ прозы. Сама-по-себѣ полемика съ этими людьми въ высшей степени легка; полное отрицаніе поэзіи—стихійно и поэтому безпечно; оно не прячется за аргументами; бѣда только въ томъ, что самые блестящіе аргументы будутъ лишь хлопаньемъ бича по воздуху. Этой опасности не избѣжалъ и гр. А. Толстой.

Они звона не терпятъ гуслярнаго,
Подавай имъ товара базарнаго.

„Базарный товаръ“, конечно, амплификація „печнаго горшка“ и, можетъ быть, очень злая. Но что-же изъ этого? Дѣйствительно, „не терпятъ“; такія уже у нихъ уши. Зачѣмъ же гуслярамъ и трепать для нихъ свои струны?

И на этихъ людей,
Государь Пантелей,
Палки ты не жалѣй
Суковатыя!

Мѣра по-своему очень убѣдительная; она могла придти въ голову только тому неофиту художественной нетерпимости, который избыткомъ усердія старался доказать искренность своего обращенія. И все таки это мѣра рискованная; „эти люди“, сколько бы ни работалъ Пантелей своею суковатою палкою, быть можетъ, совершенно не поймутъ, за что имъ приключилась такая напасть!

Многихъ-ли отрезвилъ и разговоръ двухъ ладъ „Порой веселой мая“? Многіе-ли отреклись отъ лжеученія прозы и вернулись къ единоспасающей догмѣ поэзіи послѣ этого удивительнаго диспута? Полемическія величины въ этой сатирѣ распадаются на двѣ категоріи; съ одной стороны—лѣпо, цвѣтущій садъ, кусты медвѣжины, рокотъ соловьиный и роща; съ другой—рѣпа, индѣйки, жаркое и стадо свиней. Конечно, все хорошо на своемъ мѣстѣ — рѣпа въ огородѣ, а лѣпо въ саду цвѣточномъ. Выводъ такъ глубоко справедливъ и такъ удивительно простъ, что ничего не теряетъ и въ прозаическомъ изложеніи. И кто-же осмѣлится возражать противъ этой непререкаемой мудрости? Конечно, только матеріалисты, анархисты и демагоги. Безспорно, что въ основѣ сатиры лежитъ защита эстетики. Правда, поэтъ защищаетъ въ ней только самые элементарные виды прекраснаго, но защищаетъ горячо,—такъ горячо, что смѣшиваетъ право понимать красоту съ правомъ собственности, переходитъ къ коммунѣ, къ инженерамъ и къ земству. „Шутокъ кромѣ“, эти матеріалисты феноменально-прозаичны; трудно и понять, зачѣмъ поэтъ тратитъ на нихъ свое поэтическое негодованіе, свои сарказмы и тѣ византійскіе арабески, которыми украшена сатира.

Но шутливый тонъ сатиры, можетъ быть, стѣснялъ мысль поэта, не давалъ его идеаламъ простора и преувеличивалъ прозаизмъ противниковъ? „Противъ теченія“ — его боевой кличъ, произведеніе вполнѣ серьезное, чуждое сатирической утрировки. Присмотримся поближе къ этому произведенію.

Други, вы слышите-ль *крикъ оглушительный?*
Сдайтесь, пѣвцы и художники. Кстати-ли
Вымыслы ваши въ нашъ вѣкъ положительный?
Много-ли васъ остается, мечтатели?
Сдайтеся натиску новаго времени!
Міръ отрезвился, прошли увлеченія...

Какой мрачный трагизмъ! Какъ кровожадны эти побѣдоносные вожди положительнаго вѣка! „Сдайтесь“, „много-ли васъ“... Да, это безпощадная борьба, борьба на жизнь и на смерть, изъ-за вымысловъ. И вполнѣ понятенъ и отчаянный призывъ и паническій ужасъ поэта. Во имя чего-же зоветъ онъ на бой своихъ единомышленниковъ?

*

Други, не вѣрьте! Все та же единая (?)
Сила насъ манитъ къ себѣ неизвѣстная (?),
Та же плѣняетъ насъ пѣснь соловьиная,
Тѣ же насъ радуютъ звѣзды небесныя!
Правда все та же! Средь мрака ненастнаго
Вѣрьте чудесной звѣздѣ вдохновенія...

Не много. И неужели „хулители" отрицали соловьиную пѣсню и звѣзды небесныя? Кто-же отрицалъ вдохновеніе? Если „правда" самого поэта такъ-же несомнѣнна, какъ звѣзды, откуда взялся этотъ вымученный паѳосъ? Развѣ можно „не вѣрить" звѣздамъ? Развѣ звѣзды нуждаются въ защитѣ? Если сравнить страстный тонъ этого стихотворенія съ тѣми мотивами, которые его вызвали, придется сознаться, что это—парентирсъ древнихъ, т. е. паѳосъ неумѣренный и неумѣстный.

Да, это—парентирсъ, одинъ изъ промаховъ противъ основныхъ правилъ риторики, ремесла по самому существу своему глубоко прозаичнаго, но претендующаго на поэзію и жизненность. Риторика,— это искусство, которое учитъ красиво развивать чужія мысли, которое требуетъ въ извѣстномъ мѣстѣ паѳоса и лирическаго паренія,— сама основана на плагіатѣ общихъ мѣстъ и азбучныхъ истинъ, сама— плодъ зависти и методически-поставленнаго подражанія. Съ помощью декламаціи, искусства воплощать въ словѣ несуществующія чувства, великіе риторы, или совсѣмъ холодные, или искусственно подогрѣтые чужимъ огнемъ, создавали иллюзіи страстей и убѣжденій. Но даже въ ихъ кодексахъ и въ ихъ искусствѣ парентирсъ считался грѣхомъ; ихъ оскорбляла неразсчетливая безтактность и избытокъ натянутости.

Оглушительный крикъ хулителей вымысловъ уничтожаетъ все живое, характерное и опредѣленное въ той литературной полемикѣ, которая такъ взволновала поэта. Осталась одна ужасная схема,— ужасная именно потому, что она лишена содержанія. Поэзія, какъ „звѣзды небесныя", т. е. одно логическое понятіе поэзіи, заставляетъ графа Толстаго свести все дѣло на большія и отвлеченныя величины, въ которыхъ нѣтъ мѣста *своимъ* чувствамъ и личному отношенію къ дѣлу. Въ виду шаблонности и безжизненности тѣхъ данныхъ, изъ сопоставленія которыхъ создается драматизмъ стихотворенія, дальнѣйшіе парентирсы неизбѣжны. Искренняя мысль и искреннее чувство почти всегда пріурочиваются къ конкретному частному поводу, носятъ на себѣ слѣды минуты, настроенія и субъективныхъ особенностей поэта. Тамъ, гдѣ источникомъ вдохновенія является дѣйствительно творчество, а не „воспоминанія и начитанность", стихотвореніе не можетъ быть сплошь уродливымъ и чудовищнымъ. Если на минуту и измѣнитъ поэту творчество, если недостатокъ личной мысли случайно и замѣнится раздутымъ общимъ мѣстомъ, конкретный мотивъ пьесы вернетъ поэта на истинную дорогу. Но напрасно будетъ ждать творчески-живыхъ аккордовъ тотъ, кто вдохновился прозаическими понятіями. Чтобы сохранить блѣдную иллюзію поэзіи, онъ будетъ громоздить парентирсъ на парентирсъ, пока только слово будетъ выдерживать тяжесть „оглушительныхъ образовъ". Какою грубою натяжкою звучитъ отожествленіе литературной полемики шестидесятыхъ годовъ съ иконоборческими спорами! Думалъ-ли Писаревъ и другіе „хулители", что ихъ поставятъ рядомъ съ Львомъ Исаврянином? Не напоминаетъ-ли и поэтъ въ эти минуты того древлеправославнаго ревнителя, которому Никонъ велѣлъ вычеркнуть изъ богослужебныхъ книгъ произвольно вставленный возгласъ? „Дрожь великая мя поимала и ужасъ на меня напалъ", говоритъ подневольный корректоръ. Шагъ еще, и парентирсъ отожествляетъ поэта съ первыми учителями христіанства, а его литературныхъ противниковъ съ книжниками и фарисеями. Дальше идти некуда; ничего болѣе великаго и болѣе трогательнаго не можетъ дать и исторія. Если „*такъ* говорили надменные книжники", „*такъ-же* кричали иконъ истребители"—тема исчерпана до дна и выводъ — „верхъ надъ конечнымъ возьметъ безконечное"—готовъ. Этотъ пріемъ— раздувать и растягивать небольшую мысль при помощи великихъ историческихъ образовъ — вноситъ съ собою двойную опасность. Нѣтъ нужды говорить о томъ, что ничтожный субъективный комментарій поэта принижаетъ и развѣнчиваетъ исторію. Только смѣшны поэты. которые привыкли in pulicis morsu deum invocare. Но здѣсь есть и другой рискъ,—рискъ человѣка, который не дорожитъ своею мыслью. Многознаменательныя явленія исторіи возьмутъ себѣ львиную долю въ томъ впечатлѣніи, которое дается всѣмъ стихотвореніемъ, и заслонятъ личность поэта; если есть чувство, пережитое сполна, мысль, которая далась въ мукахъ самостоятельнаго

раздумья, поэтъ, дорожа своимъ, каково бы оно ни было, отвернется отъ чужаго великолѣпія и блеска. Съ легкой руки гр. Толстаго, и современные поэты больны муками Прометея, сердиты гнѣвомъ Зевса и нарядны лохмотьями давно изношенныхъ одеждъ.

Да, въ этомъ стихотвореніи нѣтъ ни одного искренняго и задушевнаго штриха, нѣтъ мѣры въ словѣ и образѣ, нѣтъ правды въ паѳосѣ и трагизмѣ. Этотъ вымученный подъемъ настроенія, эта напряженность торжественнаго пѣснопѣнія — признаки не творчества и поэзіи, а подражанія и декламаціи. И все таки это очень популярное стихотвореніе. Современная критика сдѣлала бы свое дѣло и оставила бы потомству дѣйствительно цѣнныя страницы, если бы, вмѣсто безцѣльнаго издѣвательства надъ молодыми поэтами, попыталась опредѣлить minimum того, чѣмъ покупается современная популярность. Одинаково прощаются и напыщенность, и тривіальность тѣмъ мастерамъ своего дѣла, которые набили уже руку въ искусствѣ грубо встряхивать апатичные нравы, ослѣплять бенгальскимъ огнемъ сонные глаза и турецкимъ барабаномъ будить вниманіе тугихъ ушей. Гдѣ-же мѣрка вкуса той большой публики, которая создаетъ популярность, а не славу? Какія пропорціи фокусничества, банальности и яркой вычурности должны быть даны въ томъ произведеніи искусства, которое съ успѣхомъ можетъ удовлетворить современный вкусъ? Молодая заря русской поэзіи обѣщала чудный день. Когда-же, наконецъ, разойдется туманъ той аффектированной и условной поэзіи, которая такъ настойчиво извращаетъ художественные инстинкты современнаго общества?

„Культъ поэзіи, культъ свободы искусства, культъ прекраснаго, какъ высшей силы“!... Но бѣда въ томъ, что геній поэзіи избираетъ себѣ въ жрецы только тѣхъ, кто умѣетъ пѣть solo и притомъ по-своему,—не такъ, какъ другіе. Перепѣвы, оригинальныя подражанія—смѣшныя слова. Пусть эти термины имѣютъ подъ собою фактическую почву, пусть „учебники литературы (?)“ даютъ немало примѣровъ подобнаго рода явленій, но здѣсь все основано на сплошномъ недоразумѣніи. Всякое подражаніе создается на сухой и холодной логической почвѣ. Предварительно необходимо изучить или особенности тѣхъ идей и образовъ, которые дразнятъ завистливыхъ прозаиковъ, или особенности тѣхъ техническихъ пріемовъ, которые даютъ оригинальность первоисточнику. Усвоивъ шаблонъ, подражатель-прозаикъ долженъ старательно спрятать теоретическій стержень своего творенія и per fas et nefas создать иллюзію жизненности и свѣжести своимъ стихамъ. И конечно, съ этой минуты мы переходимъ границы искусства и попадаемъ туда, гдѣ рѣчь можетъ идти о чемъ угодно, только не о поэзіи.

„Культъ свободы искусства“,—говоритъ г. L. Конечно, это шаблонный терминъ; въ каждомъ данномъ случаѣ онъ имѣетъ свой, всегда новый смыслъ. И можно-ли по этому шаблону сравнивать Пушкина, Гете, Шиллера и гр. А. Толстаго? Развѣ Шиллеръ когда-нибудь утверждалъ, что гусляръ долженъ быть свободенъ отъ всякой, преимущественно канцелярской службы? Развѣ управленіе военнымъ приказомъ помѣшало Гете быть великимъ поэтомъ? А въ „Іоаннѣ Дамаскинѣ“ гдѣ же собственно сказался „культъ свободы искусства“? Въ томъ-ли, что онъ находитъ свои обязанности правителя Дамаска несовмѣстимыми съ призваніемъ пѣвца? Или въ томъ, что пѣвецъ свободенъ въ выборѣ темъ для своихъ пѣснопѣній, когда на одинокой тропинкѣ перечисляетъ все, о чемъ бы онъ могъ пѣть, но не хочетъ? По самому существу дѣла, поэтъ *не свободенъ* въ выборѣ темъ и сюжетовъ; онъ беретъ только то, что отвѣчаетъ его личности, особенностямъ его вниманія, мысли и чувства. По мнѣнію гр. А. Толстаго, поэтъ можетъ пѣть по своему произволу все, что ему угодно, но онъ не свободенъ въ выборѣ *минуты* пѣнія; иногда пѣвецъ долженъ пѣть во что бы то ни стало, пѣть безъ темы и сюжета,—пѣть, потому что поется. Въ самомъ дѣлѣ, очень печально положеніе Іоанна Дамаскина на одинокой тропинкѣ, когда онъ съ паѳосомъ и увлеченіемъ перечисляетъ тѣ темы, *на которыя онъ не можетъ пѣть* въ силу основныхъ свойствъ своей духовной личности, ибо „душа его стремится“ совсѣмъ не къ этому?

Если-же „свободу искусства“ понимать въ смыслѣ независимости поэзіи отъ нуждъ и цѣлей практической жизни, то въ поэмѣ „Іоаннъ Дамаскинъ“ искусство не свободно. Слово Дамаскина звучитъ, какъ колоколъ, и призываетъ всѣхъ на защиту честныхъ иконъ. Впрочемъ, въ балладѣ „Слѣпой“ можно видѣть слѣды и такой свободы.

Не вѣдаетъ горный источникъ, когда
Потокомъ онъ въ степи стремится,
И бьетъ и кипитъ его, пѣнясь, вода,
Придутъ-ли къ нему пастухи и стада,
Струями его освѣжиться!

Правда, у гр. А. Толстаго много стихотвореній, гдѣ онъ несомнѣнно говоритъ о свободѣ пѣсни и пѣнія. Но свободы—отъ чего?—вопросъ, на который отвѣтъ не легокъ. Не смѣйтесь надъ тѣмъ, кто пѣлъ для другихъ, но кого никто не слышалъ. Его пѣсня пропала даромъ, ибо ее никто никогда и не услышитъ,—но это не важно. Пѣсня имѣетъ свое особенное значеніе и присутствіе или отсутствіе слушателей ничего ей не даетъ. Такова мысль „Слѣпаго". Какой-же здѣсь смыслъ свободы искусства? Зачѣмъ-же отдавалъ поэтъ свои стихотворенія въ тиски типографіи?

Для пониманія „культа поэзіи" у гр. А. Толстаго баллада „Слѣпой" имѣетъ важное значеніе. Не даромъ г. L. говоритъ, что здѣсь любимая мысль поэта нашла для себя форму „поразительно могучую и вдохновенную". Что-же происходило въ душѣ Слѣпаго, когда онъ „стоялъ готовъ начать пѣснопѣнье"?

Всѣ міра явленья, вблизи и вдали:
И синее море, и роскошь земли,
И цвѣтныхъ каменій начала,
Что въ нѣдрахъ подземія блескъ свой таятъ,
И чудища въ морѣ глубокомъ,
И въ темномъ бору заколдованный кладъ,
И витязей бой, и сверканіе латъ—
Все видитъ духовнымъ онъ окомъ.

Мы знаемъ, что эта поэзія съ патриціанскою брезгливостью относится къ анализу и опредѣленности. Но,—если мышленіе слѣпаго пѣвца не вовсе уклоняется отъ обычныхъ нормъ человѣческаго мышленія,—если его сознаніе по-человѣчески узко и можетъ вмѣщать въ каждый данный моментъ времени только одинъ опредѣленный объектъ и освѣщаетъ рядъ представленій только подъ условіемъ группировки ихъ вокругъ одного господствующаго,—если, наконецъ, его ассоціаціи представленій подчиняются условіямъ смежности въ пространствѣ и времени и условіямъ сходства,—мы имѣемъ право поставить вопросъ, какими характерными чертами отличалось

настроеніе пѣвца предъ началомъ его импровизаціи? Слѣпой своимъ духовнымъ окомъ созерцалъ только явленія природы; люди и поэзія ихъ жизни совершенно ускользнули отъ его вниманія. Но и природа рисуется ему въ своеобразныхъ очертаніяхъ. Онъ видитъ *роскошь* земли,—должно быть, тѣ нарядныя краски и линіи, которыя не составляютъ необходимой принадлежности будничнаго пейзажа; вслѣдъ за курсивомъ поэта читатель долженъ искать на землѣ только необыкновеннаго и яркаго. Слѣпой видитъ *начала* цвѣтныхъ камней, и слово поэта здѣсь, повидимому, умышленно неточно и неопредѣленно. Имѣлъ-ли онъ въ виду просто цвѣтные камни до ихъ шлифовки, или ту первичную геологическую завязь, которая путемъ различныхъ модификацій даетъ топазъ или рубинъ; или, наконецъ, тѣ чудныя легенды, которыми древность объясняла тайны царства Плутона,—мы не знаемъ. Мы уже и не ставимъ вопроса о томъ, можно-ли *видѣть* подобныя начала даже духовнымъ окомъ. Но по неясности и широтѣ штриховъ мы догадываемся, что вдохновеніе изъ области дѣйствительности и настоящаго зрѣнія перешло въ предѣлы миѳологіи и фантазіи, не сдержанной условіями естественности и правдоподобія. Конечно и „чудища" въ глубокомъ морѣ такъ же мало даютъ нашему глазу и нашей мысли, какъ и начала цвѣтныхъ камней. Хмурый и темный боръ тоже озаренъ таинственнымъ огонькомъ заколдованнаго клада. „Бой витязей" могъ бы дать начало совершенно другой вереницы представленій, если бы торопливое ограниченіе „и *сверканіе* латъ" не останавливало нашего вниманія исключительно на декоративной сторонѣ дѣла. Покорное намекамъ поэта, наше вниманіе волнуется въ ловлѣ причудливыхъ, туманныхъ и быстро смѣняющихся картинъ. На минуту и наше духовное око пытается заглянуть въ таинственную лабораторію природы, гдѣ живыя силы ткутъ самыя удивительныя явленія міра. Все становится неуловимымъ и измѣнчивымъ. Мы застаемъ природу въ процессѣ ея творчества и въ правѣ ждать, что пѣсня слѣпаго пѣвца напомнитъ намъ гекзаметры Овидія и его превращенія. Сбудутся-ли наши ожиданія?

И подвиги славитъ минувшихъ онъ дней
И все, что достойно, вѣнчаетъ:
И доблесть народовъ и правду князей—

И милость могучихъ онъ въ пѣснѣ своей
На малыхъ людей призываетъ.
Привѣтъ полоненному шлетъ онъ рабу,
Укоръ градоимцамъ суровымъ,
Насилье-жъ надъ слабымъ, съ гордыней на лбу,
Къ позорному онъ пригвождаетъ столбу
Грозящимъ пророческимъ словомъ.

Что-же могли внести въ эту пѣсню, полную гражданской скорби, водяныя чудища и подземные цвѣтные камни?

О, при такомъ содержаніи пѣсни нельзя не пожалѣть, что ея не слышали тѣ, кому было бы полезно ее прослушать! Но, присматриваясь къ деталямъ, мы замѣчаемъ, что нѣкоторыя черты вступительныхъ строфъ сохранились и здѣсь, въ перечнѣ темъ пѣсни. „Подвиги *прошлаго*“ далеко не одинаковы; „достойное“—понятіе тоже довольно растяжимое; „доблесть“ народовъ и „правда“ князей—понятія слишкомъ общія для того, чтобы выражать ими основной мотивъ пѣсни, которая сильна только конкретнымъ. По какому поводу онъ приглашаетъ могучихъ къ милосердію? Не былъ-ли это удачный риторическій пріемъ опытнаго моралиста? Или-же здѣсь въ основѣ—жизнь, а съ нею и настоящее чувство и живое слово? Въ общей и блѣдной схемѣ отъ этого призыва вѣетъ прописной дидактикой, „прочувствованнымъ словомъ“ репортерскаго отчета. Несомнѣнно, слѣпой былъ полонъ самыми высокими чувствами, которыя дѣлаютъ честь его сердцу. Въ его пѣснѣ дается краткій compendium тѣхъ пѣсенъ, которыми пѣвцы всѣхъ временъ и народовъ сильнѣе всего волновали человѣческое сердце. Кто не воспѣвалъ добродѣтели? Но какъ бы мы удивились тому, кто на турнирѣ пѣвцовъ взялъ бы себѣ тему—„о достойномъ и доблести вообще“! Не вѣрится въ силу и могущество подобной пѣсни. Неужели „не можетъ себя перемочь“ тотъ поэтъ, который вздумаетъ изложить въ стихахъ мудрое изрѣченіе—„лѣность есть мать всѣхъ пороковъ“? Ни одного живаго штриха, ни одного искренняго задушевнаго слова отъ пѣсни слѣпаго въ балладѣ не сохранилось. И невольно думается, что такого пѣвца и такой пѣсни не было и не могло быть; невольно думается, что это только логическій экстрактъ изъ пѣсенъ всего міра.

Какіе-же конкретные признаки идеальной пѣсни отчетливѣе

всего воплощались въ былинахъ гр. Толстаго? По строю его художественныхъ воспріятій, мы имѣемъ основаніе ждать больше опредѣленности въ звуковой характеристикѣ пѣсни, чѣмъ въ анализѣ ея внутренняго содержанія; вѣдь въ звукахъ онъ зналъ толкъ. Въ былинѣ „Алеша Поповичъ“ мы и встрѣчаемъ подобную характеристику.

Звуки льются, звуки таютъ:
То не вѣтеръ-ли во ржи?
Не крылами-ль задѣваютъ
Мѣдный колоколъ стрижи?
Иль въ тѣни журчатъ дубравной
Однозвучные ключи?
Иль ковшей то звонъ заздравный?
Иль мечи бьютъ о мечи?
Пламя-ль блещетъ? Дождь-ли льется?
Буря-ль встала, пыль крутя?
Конь-ли по-полю несется?

Психологія дѣлитъ слуховыя воспріятія на шумы и музыкальные тоны. Присматриваясь къ поэтическимъ аналогіямъ и сближеніямъ, мы замѣчаемъ, что въ нихъ берется нѣчто среднее между этими двумя рубриками,—если можно такъ выразиться, музыкальные шумы. Всѣ эти метафоры могутъ характеризовать только тембръ голоса богатыря-птицелова. Не соблазняла-ли поэта невозможная проблема посредствомъ *слова* воспроизвести *звуки* спѣтой пѣсни? Обыкновенно въ такихъ случаяхъ оперные рецензенты пользуются старою терминологіею,—различаютъ оттѣнки тенора, баса, баритона и т. п., т. е. передаютъ внѣшнюю и теоретическую схему голосоваго регистра. Какъ странно было бы читать опытъ передать посредствомъ словъ индивидуальныя особенности не пѣнія, а голоса Мазини, не пользуясь спеціальными терминами! Въ самомъ стихотвореніи есть еще одна странность; мы знаемъ музыку, но не знаемъ словъ и темы мелодіи. Тотъ-же голосъ на тѣхъ-же нотахъ звучитъ неодинаково, передавая неодинаковыя слова. Должно быть, полоняночка-царевна не понимала словъ Алеши; должно быть, изъ вѣка во вѣкъ непониманіе не мѣшало музыкальнымъ восторгамъ. Поэтъ далъ звуковой фокусъ,—очень сложный и дѣйствительно повергающій въ самое поэтическое изумленіе, и перешелъ къ перечню тѣхъ душев-

ныхъ движеній, которыя происходили или могли произойти въ душѣ слушателя при звукахъ этой удивительной пѣсни.

Мать-ли пѣстуетъ дитя?
Или то воспоминанье,
Отголосокъ давнихъ лѣтъ?
Или счастья обѣщанье?
Или смерти то привѣтъ?

Кто пойметъ то сложное душевное настроеніе, которое равнялось бы суммѣ подобныхъ слагаемыхъ? Кто возьмется, хотя бы съ приблизительною точностью, подсчитать итогъ, снять съ „привѣта смерти“ (какой это падежъ—дательный или родительный?) и колыбельной пѣсни одинаковые признаки, выкинуть изъ суммы все лишнее сравнительно съ обѣщаніемъ счастья и вновь провѣрить выкладку отголосками давнихъ лѣтъ? — На смѣну акустическому фокусу является фокусъ психологическій. Нельзя, повидимому, спорить съ тѣмъ положеніемъ, что одна пѣсня можетъ вызвать въ данномъ человѣкѣ и въ данную минуту только одно и опредѣленное настроеніе, окрасить всѣ образы и представленія въ одну краску. Но поэтъ рискнулъ поставить рядомъ такіе контрасты, которые исключаютъ всякую мысль о единствѣ. „Змѣинаго цвѣта отливы“ въ каждомъ отдѣльномъ моментѣ мерцаютъ ярко, но, сливаясь другъ съ другомъ, утрачиваютъ самостоятельность и нисколько не мѣшаютъ новымъ, совершенно неожиданнымъ концепціямъ.

Это, можетъ быть, просто „культъ человѣческаго голоса“. Но и здѣсь только схема. Въ этой пѣснѣ нѣтъ данныхъ угадать, *кто* ее пѣлъ; въ разсказѣ о пѣснѣ не видно и не понятно, *кто* ее слушалъ. И снова передъ нами трактатъ „о голосѣ вообще и о пѣніи въ особенности“, снова парентирсъ вмѣсто живаго образа. Иначе, конечно, и быть не могло. Эстетическій вкусъ поэта сложился и развился на иныхъ объектахъ; пѣсня имѣла въ виду только собрать въ одномъ фокусѣ отдѣльныя черты его эстетики и поднять въ область красоты и поэзіи его изящество и вкусъ.

А пѣсня, по сознанію гр. А. Толстаго, дѣйствительно всемогуща.

Она какъ рѣка въ половодье сильна,
Какъ росная ночь благотворна,

Тепла какъ душистая въ маѣ весна,
Какъ солнце привѣтна, какъ буря грозна,
Какъ лютая смерть необорна...

Въ подробностяхъ характеристики легко отмѣтить черты нечеловѣческаго могущества. Какъ будто умышленно опущено все, что прямо и непосредственно говорило бы о настроеніи и того, кто поетъ, и того, кто чувствуетъ.

Не съ дикихъ падаетъ высотъ
Средь темныхъ скалъ потокъ нагорный;
Не буря грозная идетъ,
Не вѣтеръ прахъ вздымаетъ черный;
Не сотни гнущихся дубовъ
Шумятъ главами вѣковыми,
Не рядъ морскихъ бѣжитъ валовъ
Кивая гребнями сѣдыми—
То Іоанна льется рѣчь...

Стихійныя черты аналогій не даютъ опредѣленнаго впечатлѣнія; сила пѣсни, какъ пѣсни, остается непостижимой; зато здѣсь мы получаемъ впечатлѣніе несокрушимой силы, которая „громитъ, какъ мечъ, во прахъ (?) противниковъ Христовыхъ“ и имѣетъ всѣ признаки космическаго явленія. Фантазія блещетъ такими гиперболами, которыя вводятъ насъ скорѣе въ царство колдовства и нечистой силы, чѣмъ въ живой міръ живыхъ людей. Здѣсь пѣсня—тотъ таинственный бубенъ, при помощи котораго сибирскіе шаманы производятъ затмѣніе луны и исцѣляютъ болѣзни. Это вѣрно, и въ доказательство мы можемъ привести одно удивительное мѣсто изъ „Іоанна Дамаскина“.

Раздайся-жъ, воскресная пѣсня моя,
Какъ солнце, взойди надъ землею!
Расторгни убійственный сонъ бытія
И, свѣтъ лучезарный повсюду лія,
Громи, что созиждено тьмою.

Было бы любопытно узнать, что *можно* думать при словахъ „убійственный сонъ бытія“? Несомнѣнно одно: мы давно уже перешли порогъ земной возможности и стоимъ предъ дверями храма пресловутой „практической философіи“, той таинственной „ручной работы“, которая въ ретортахъ перегоняетъ „райскую воду“ и вывариваетъ „совершенную натуру“.

Всякій внимательный изслѣдователь поэтовъ второй и третьей степени легко подмѣтитъ тѣ парентирсы, которыми маскируется отсутствіе мысли и чувства. Удачно составленная теорія парентирса въ значительной степени могла бы облегчить трудъ эстетической критики. Конечно, и здѣсь каждая эпоха имѣетъ свои шаблоны, но это не исключаетъ возможности разнообразія и своеобразной сноровки. Есть парентирсы тонкіе до неуловимости; сценическая искренность иногда кажется несомнѣннѣе дѣйствительной искренности. Но парентирсы гр. А. Толстаго грубы и громоздки. Точно титаны набросали скалы на скалы и сообщили ландшафту дикую грандіозность. Его парентирсы не претендуютъ даже на правдоподобіе; они имѣютъ свое вполнѣ самостоятельное значеніе и не имѣютъ почти ничего общаго съ живою дѣйствительностью.

Такъ создался на почвѣ артистическаго вкуса и трезвой прозы таинственный храмъ пѣснопѣнія и поэзіи. Въ искренности „вкуса" поэта сомнѣваться нельзя, но его апоѳеозъ вкуса, попытка сдѣлать свою красоту всеобщимъ закономъ красоты, проникнутъ аффектаціею.

Въ какомъ-же отношеніи стоитъ „культъ красоты" поэта къ его лирикѣ? Артистическій вкусъ можетъ имѣть рѣшающее значеніе въ выборѣ эпическихъ и драматическихъ мотивовъ творчества. Но лирика по самому существу дѣла стоитъ въ исключительномъ положеніи, которое даетъ ей возможность уклониться отъ шаблоновъ пластической архитектоники. Психологи всегда затруднялись въ выборѣ словъ для характеристики качественнаго содержанія чувства и настроенія; и номенклатура и терминологія здѣсь крайне недостаточны. Чувство какъ-то пугливо прячется отъ опредѣленнаго воплощенія въ словѣ и часто, все непосредственно доступное сознанію, теряетъ жизненность и свѣжесть въ самомъ тщательномъ и точномъ опредѣленіи. Наука узнаетъ здѣсь все безсиліе прозы; только поэзія въ силахъ справиться съ трудною задачею. Поразительное разнообразіе пріемовъ поэтическаго воплощенія и прозрачные покровы символики и образовъ—первое право лирики, которая нуждается въ большей свободѣ, чтобы дать жизнь и плоть едва уловимой тѣни. Ни въ одномъ словарѣ живаго языка не может найти себѣ мѣста тотъ своеобразный колоритъ, который придаетъ слову живая рѣчь. Есть слова, которыя влекутъ за собою длинныя вереницы всегда опредѣленныхъ представленій. Удачное сопоставленіе словъ, умѣлое пользованіе архаическими выраженіями, оттѣнки контраста и эффекты сближеній даютъ иногда самымъ обыденнымъ словамъ почти волшебную силу. Все, чего не могутъ взять грамматика и словари, что поневолѣ игнорируется при логическомъ анализѣ и филологическомъ изученіи слова, составляетъ самое цѣнное достояніе поэта. И именно въ лирикѣ отъ читателя ждутъ наибольшей готовнотти помогать поэту своимъ личнымъ творчествомъ. Учебники выработали понятіе *чистой* лирики, вся цѣль которой—воплощеніе чувства или настроенія; освѣтить и сохранить въ словѣ душевное явленіе—такой трудъ, который освобождаетъ поэта отъ обязанности подчеркивать свое стихотвореніе „общею мыслью" и украшать его пластическими элементами красоты. Красота явится сама собою, если будетъ найдена правда. Въ виду этого поэтъ, свободный отъ всякаго посторонняго ига, имѣетъ къ своимъ услугамъ все богатство языка и всѣ переливы воображенія. Въ сферѣ лирики легче всего отказаться отъ принудительной нормы того „артистическаго вкуса", которымъ опредѣляются объективные, т. е. не лирическіе элементы творчества. Признано, что труднѣйшій изъ видовъ лирики—лирика чистая, которая не прячетъ психическую сущность стихотворенія подъ дымкою символическаго и образнаго языка, которая не ставитъ своего чувства въ зависимость отъ того или другаго міровоззрѣнія. — Чистой лирики, въ такомъ опредѣленіи, у гр. Толстаго нѣтъ. Его отношеніе къ чувству всегда контролируется или любимыми мотивами пластическаго созерцанія, или туманными призраками таинственной и загадочной философіи. Примѣры такой лирики у поэта мы уже видѣли. Но намъ остается еще всмотрѣться въ сущность собственно лирическаго содержанія его стихотвореній, отмѣтить степень его вниманія къ психической сторонѣ дѣла и опредѣлить тѣ схемы настроенія, которыя чаще всего побуждали его къ поэтическому творчеству.

Я задремалъ, главу понуря,
И прежнихъ силъ не узнаю;

Дохни, Господь, живящей бурей
На душу сонную мою!
Какъ гласъ упрека, надо мною
Свой громъ призывный прокати,
И выжги ржавчину покоя,
И прахъ бездѣйствія смети!
Да вспряну я, тобой подъятый,
И, внявъ карающимъ словамъ,
Какъ камень отъ удара млата,
Огонь таившійся издамъ!

Какой стихійный апоѳеозъ апатіи! Сонная душа, понуренная голова, ржавчина покоя, прахъ бездѣйствія!.. Можно-ли угадать то удивительное психическое состояніе, которое характеризуется подобными признаками? Это уже не дремота, если на душѣ—ржавчина, а на сердцѣ—прахъ. Это почти смерть, и вполнѣ понятно, что при такомъ экстраординарномъ психозѣ всѣ обычныя средства жизни для борьбы съ жизненнымъ утомленіемъ оказываются недостаточными; нужна буря и громъ упрека, нуженъ молотъ, чтобы выбить огонь изъ каменной души. Что-же привело поэта къ каменному періоду? Отчего въ немъ нѣтъ ни одного стимула къ дѣятельности, отчего онъ глухъ къ обычнымъ призывамъ жизни и нуждается въ сильныхъ космическихъ потрясеніяхъ, чтобы издать свой огонь? Этотъ огонь таится глубоко, если нужно добывать его молотомъ; этого огня мало, если образъ вѣренъ; молотъ и камень даютъ только искры, которыя черезъ мгновеніе гаснутъ. Съ психологической точки зрѣнія все это колоссальные парентирсы,—пустынный миражъ, въ которомъ нельзя угадать дѣйствительные размѣры и составъ отраженнаго явленія. Это гиперболическая иллюзія, сквозь которую не видно ни одной типичной и конкретной черты душевной жизни. Ни прошлое, ни настоящее, ни будущее этого чувства въ стихотвореніи не намѣчены. Чего-же ждетъ поэтъ? Зачѣмъ этотъ механическій способъ добывать огонь? И что это за огонь, о которомъ онъ молится? Размѣры живописныхъ руинъ, въ которыхъ воплотилась апатія поэта, наполняютъ воображеніе стихійными призраками и отвлекаютъ вниманіе отъ чувства и сердца человѣка. Очевидно, поэтъ здѣсь вдохновился не темами лирики. Изъ камня и грома онъ создавалъ эффектную пластическую группу, обвѣянную какою-то сказочною дремотою. Съ этой точки зрѣнія въ стихотвореніи все понятно—и понуренная голова, и ржавчина, и молотъ. Отмѣтимъ еще, что здѣсь взятъ только одинъ моментъ времени и все стихотвореніе пропадетъ, какъ только поэтъ слегка приподниметъ голову.

Этотъ-же пріемъ творчества замѣтенъ и въ стихотвореніи „Мнѣ въ душу, полную ничтожной суеты“... Чтобы объяснить себѣ происхожденіе этого стихотворенія, позволимъ себѣ одну догадку. Садясь къ письменному столу, поэтъ *еще не зналъ, что и какъ онъ будетъ говорить о своей страсти*. Но во второй строчкѣ вниманіе остановилось на сравненіи „какъ бурный вихрь“ и страсть была позабыта; все стихотвореніе опредѣлилось; его основная тема—буря, которая мнетъ цвѣты, портитъ садъ, „крутящимся столбомъ“ поднимаетъ соръ, орошаетъ дождемъ почву и мало по малу уходитъ, издали громыхая перекатами грома. Поэтъ, дѣйствительно безмолвный, только стоялъ „надъ обломками“ и своею страстью комментировалъ красивое стихійное явленіе. Въ психологическомъ отношеніи всѣ образы смутны и сбивчивы. Что это за садъ, убранный тщеславіемъ? Помятые нарядные цвѣты, мелкій соръ „условій“, какіе-то обломки — имѣютъ свое значеніе въ характеристикѣ бури и не имѣютъ опредѣленнаго, конкретнаго смысла, когда дѣло идетъ о страсти. И опять моментъ узокъ и тѣсенъ; отойди поэтъ на нѣсколько шаговъ отъ „обломковъ“, и стихотворенія нѣтъ.

Но не одна борьба стихій заслоняетъ отъ взоровъ поэта психическіе мотивы лирики; и произведенія искусства порабощаютъ его вниманіе до такой степени, что онъ почти забываетъ исходный пунктъ своего вдохновенія.

Въ монастырѣ пустынномъ близъ Кордовы
Картина есть. Старательной рукой
Изобразилъ художникъ въ ней суровый,
Какъ предъ кумиромъ мученикъ святой
Лежитъ въ цѣпяхъ, и палачи съ живаго
Сдираютъ кожу... Видъ картины той,
Исполненной жестокаго искусства,
Сжимаетъ грудь и возмущаетъ чувство.
Но въ дни тоски, мнѣ все являясь снова,
Упорно въ мысль вторгается она,

И мука та казнимаго святаго
Сегодня мнѣ понятна и родна.
Съ моей души совлечены покровы,
Живая ткань ея обнажена,
И каждое къ ней жизни прикасанье
Есть злая боль и жгучее терзанье.

Не можетъ и быть сомнѣній въ томъ, что здѣсь текстомъ служатъ *муки поэта*, а *муки казнимаго святаго* отчасти внѣшнимъ поводомъ, отчасти комментаріемъ къ нимъ. На сколько-же комментарій дѣйствительно поясняетъ текстъ? Сюжетъ монастырской картины разсказанъ подробно; и все таки каждый разъ и невольно чувствуется, что самыя важныя подробности въ этомъ описаніи опущены. Оцѣнка картины сдѣлана двумя штрихами—*старательная рука* и *жестокое искусство*. Но не было-ли въ разработкѣ темы, въ выраженіи и постановкѣ фигуръ чего-нибудь другаго, кромѣ жестокости, какой-нибудь идеи, которая бы освѣщала картину своимъ свѣтомъ? По какимъ признакамъ поэтъ догадался, что предъ кумиромъ языческаго бога дѣйствительно христіанинъ и притомъ *святой мученикъ?* Узналъ-ли онъ это по подписи къ картинѣ или это сказала кисть художника? Если послѣднее предположеніе вѣрно, картина не только сжимала грудь и мучила чувство. Наше воображеніе поневолѣ настроено на жгучія и суровыя темы испанской живописи. Ассоціаціи представленій подсказываютъ намъ образы мрачнаго фанатизма инквизиціонной Испаніи, страстнаго аскетизма Рибейры и другихъ старинныхъ мастеровъ, которые находили своеобразное наслажденіе въ реальномъ изображеніи самыхъ кровавыхъ, самыхъ жестокихъ жанровыхъ сценъ изъ міра палачей и пытокъ. Но сквозь жесткую пластику испанскихъ картинъ нерѣдко замѣтны образы испанскаго идеала; блѣдные аскеты, съ изможденными лицами, съ гноящимися глазами полны восторгомъ фанатизма, полны частьемъ спиритуалистическаго рая. Не было-ли хоть этихъ штриховъ въ кордовской картинѣ? Поэтъ молчитъ; онъ не хочетъ смягчить суровой жестокости, ни одного вздоха не позволяетъ сжимающейся груди. Но если такъ, зачѣмъ-же именно этотъ видъ жестокости былъ ему нуженъ, если ему не нужны связанныя съ нимъ ассоціаціи представленій? Развѣ въ Карѳагенѣ не приносили дѣтей въ

жертву мѣдному Молоху? Развѣ друиды въ гигантскихъ человѣческихъ чучелахъ, сплетенныхъ изъ ивняка, не жгли людей? По смыслу второй строфы подобные образы были непригодны для поэта только потому, что въ испанской картинѣ дороже всего ему была одна жестокая подробность, именно *сдираніе кожи*. И дѣйствительно для этого стихотворенія безразлично, *кто* подвергался мучительной казни. Но то, что становится яснымъ послѣ вдумчивости и анализа, представляется совершенно не въ томъ освѣщеніи при первомъ чтеніи. Читатель не по капризу и не самовольно крѣпко запомнилъ казнь *святаго мученика;* онъ сдѣлалъ только то, чего требовалъ отъ него самъ поэтъ, выдѣливъ именно эти, а не другія черты въ кордовской картинѣ. А между тѣмъ, *всѣ эти усилія мысли совершенно не нужны*, *всѣ эти образы излишни*, такъ какъ они ничего не вносятъ въ поставленную аналогію. Всматриваясь въ стихотвореніе еще пристальнѣе, мы замѣчаемъ, что и другія черты жестокости—палачи, цѣпи, „предъ кумиромъ"—не имѣютъ прямаго отношенія къ дѣлу. Поэту нужна была только конкретная картина сдиранія кожи съ живаго, кто бы ни производилъ эту операцію. Если бы подвижникъ могъ сдирать съ себя кожу самъ, сила аналогіи отъ этого нисколько бы не пострадала Поэтъ, а за нимъ и читатель, сказали *больше*, чѣмъ надо. Но это *больше* представляетъ серьезное неудобство при переходѣ ко второй строфѣ. Каждый инстинктивно будетъ удерживать въ своей памяти всѣ черты кордовской картины, предполагая, что всѣ онѣ пригодятся впослѣдствіи; въ виду этого, каждый будетъ искать, а многіе слишкомъ довѣрчивые и находить, во второй половинѣ стихотворенія то, чего въ ней нѣтъ, въ ложномъ освѣщеніи увидятъ каждую подробность и изъ двухъ половинъ аналогіи не вынесутъ ни одного опредѣленнаго впечатлѣнія. Въ чемъ-же состоитъ содержаніе второй строфы? Съ души поэта, какъ съ живаго мученика кожа, содраны покровы. Конечно, и кожа—покровъ, но какъ больно лишаться этого покрова—представить себѣ легко. „Покровы души" не имѣютъ спеціальнаго названія. Какъ больно лишаться рискованной метафоры, можетъ представить себѣ только человѣкъ съ сильнымъ воображеніемъ. Что и какъ надо мыслить подъ душою, лишенною покрововъ, скажетъ не всякій. Сдираніе кожи—рѣчь прямая, сдираніе покрововъ души—

метафора; гдѣ-же та дѣйствительность, на которую намекаютъ оба эти образа? Въ обоихъ случаяхъ „обнажена живая ткань“: у мученика—тѣла, у поэта—души. Опять блѣдная и спорная метафора. Обнажить живое мясо—безспорно жестоко; но хорошо или дурно обнажить „живую ткань (?) души“? Тамъ все понятно—кожа; здѣсь все анемично, иносказательно и блѣдно. „И каждое къ ней жизни прикасанье есть злая боль и жгучее терзанье“. Думается намъ, что есть значительная разница между „прикасаньемъ“ палачей и прикасаньемъ жизни. Дается то впечатлѣніе, что описывая картину казни святаго, поэтъ самъ не зналъ, какъ и чѣмъ онъ воспользуется изъ нея для своего стихотворенія. Вотъ почему онъ не соединилъ деталей въ томъ осторожномъ и тонкомъ сочетаніи, которое дѣйствительно подготовило бы читателя къ воспріятію переживаемаго имъ настроенія!

Свойство хорошей аналогіи—пояснять данное положеніе. Здѣсь-же отъ аналогіи все становится темнѣе. Мука казнимаго святаго ослабляется тѣми чертами психической болѣзненности, которыя съ нею сравниваются. Субъективное состояніе поэта очерчивается конкретными и поэтому метафорическими данными, что уничтожаетъ возможность опредѣлить характеръ и строй его чувства. Палачи и содранная кожа, конечно, не въ силахъ разсѣять этотъ психологическій туманъ. Первая картина ярче сама по себѣ и сильнѣе дѣйствуетъ на воображеніе, такъ какъ жизненность и правдивость кордовской картины несомнѣнно перевѣшиваютъ безсодержательность метафоръ по поводу субъективныхъ ощущеній. Въ первой строфѣ поэтъ не вполнѣ обманулъ насъ: онъ далъ пищу глазу и показалъ живой образъ. За это читатель охотно даетъ ему кредитъ и на вторую половину пьесы. Мысль уже подкуплена яркою картиною первой строфы и *повѣритъ* въ общее впечатлѣніе, не пытаясь вполнѣ въ немъ разобраться. Въ дѣйствительности-же общее впечатлѣніе отъ стихотворенія расплылось и потерялось. Въ концѣ концовъ остается какое-то ожиданіе, чувство неудовлетворенности. Въ самомъ дѣлѣ, кто скажетъ, какими жизненными условіями вызвано это удивительное психическое явленіе? Какъ оно сознается и ощущается? Что составляетъ его общечеловѣческую правду? И кто поручится, что онъ понялъ поэта и его настроеніе на основаніи данныхъ стихотворенія?

Вполнѣ понятно, что поводы и сущность лирики гр. А. Толстаго не находятъ достаточно яснаго выраженія и въ тѣхъ случаяхъ, когда эффекты звука и акустическія концепціи останавливаютъ на себѣ его вниманіе.

О, не пытайся духъ унять тревожный!
Твою тоску я знаю съ давнихъ поръ,
Твоей душѣ покорность невозможна,
Она болитъ и рвется на просторъ.
Но всѣ ея невидимыя муки,
Нестройный гулъ сомнѣній и заботъ,
Всѣ межъ собой враждующіе звуки
Послѣдній часъ въ созвучіе сольетъ.
Въ одинъ порывъ смѣшаетъ въ сердцѣ гордомъ
Всѣ чувства, врозь которыя звучатъ,
И разрѣшитъ торжественнымъ аккордомъ
Ихъ голосовъ мучительный разладъ.

Прежде, чѣмъ приступить къ разбору этого стихотворенія, мы считаемъ необходимымъ сдѣлать одну оговорку. Намъ кажется, что его недомолвки—не случайны; поэтъ, можетъ быть, умышленно говорилъ темно и неясно. Есть основаніе думать, что и это стихотвореніе—біографическій ребусъ, ключъ къ которому въ рукахъ интимныхъ друзей покойнаго поэта. Очень вѣроятно, что не тѣ слова и не прямой ихъ смыслъ долженъ брать критикъ, чтобы угадать дѣйствительное зерно произведенія. Охотно признаемся, что мы не считаемъ себя призванными разбирать и анализировать такія чувства и мысли поэта, которыя имѣли большое значеніе для его личной жизни, но въ литературномъ отношеніи ничего цѣннаго не представляютъ. Современная критика любитъ говорить свое слово съ высокой трибуны; вотъ почему она безъ ограниченій приняла идеи Ип. Тэна и стала строить свои сужденія о поэтѣ главнымъ образомъ на основаніи біографическихъ данныхъ. Мысль Тэна раздѣляемъ и мы. То почтительное любопытство, съ которымъ человѣчество всегда относилось къ частной жизни истинно-великихъ людей, само по себѣ очень трогательно. Эти люди, творцы воистину, сами въ себѣ находили тѣ формулы и идеи, которыя создавали эпоху въ человѣческой жизни. Какъ по ничтожному, почти будничному поводу создавалось образцовое твореніе или рождалась великая мысль, какъ жилъ и

проводилъ свои досуги поэтъ или мыслитель—вопросы, полные интереса для тѣхъ, кто любитъ науку и поэзію, кто чтитъ реликвіи генія. Но, когда дѣло идетъ о второстепенныхъ дѣятеляхъ литературы и знанія, т. е. въ подавляющемъ большинствѣ случаевъ, критика имѣетъ полное право руководиться иными воззрѣніями. Самое цѣнное, что можетъ дать въ такихъ случаяхъ біографія, сплошь и рядомъ извѣстно и безъ біографическихъ справокъ. По какому поводу и въ какихъ условіяхъ второстепенный поэтъ проникся чужою мыслью или чужою красотою—для литературной критики вопросъ, не имѣющій серьезнаго значенія; важно только знать, дѣйствительно-ли это чужое, а не свое. Біографы второстепенныхъ поэтовъ рѣдко съ достаточною ясностью освѣщаютъ эти вопросы и всегда особенно охотно останавливаются на тѣхъ сторонахъ жизни и дѣятельности писателя, которыя никакого отношенія къ литературѣ и поэзіи не имѣютъ. Но разъ мы знаемъ литературный шаблонъ, усвоенный тѣмъ или другимъ писателемъ, мы знаемъ главныя черты его литературной личности. Подробности и частности для нужной характеристики мы всегда можемъ найти въ тщательномъ анализѣ его произведеній. Что и какъ онъ заимствовалъ изъ первоисточника, какую одну сторону оригинала онъ усвоилъ себѣ и развилъ, что понялъ и чего не понялъ,—трудно узнать изъ біографіи. Только у великихъ людей жизнь и творчество сплетаются въ одинъ узелъ; у второстепенныхъ представителей литературы въ большинствѣ случаевъ—искусство само по себѣ, а жизнь сама по себѣ. Въ виду этого, разбирая стихотвореніе, не снабженное примѣчаніемъ издателей, критикъ имѣетъ полное право думать, что все сказанное поэтомъ, сказано имъ для всѣхъ, сказано такъ, какъ только поэтъ могъ и умѣлъ. Въ сущности дѣло издателя выбрать къ печати только тѣ произведенія, которыя могутъ представлять литературный интересъ.

А это стихотвореніе дѣйствительно заслуживаетъ самаго пристальнаго изученія. Отъ него вѣетъ неподдѣльною, непосредственною, горячею жизнью. До сихъ поръ мы встрѣчали въ стихахъ поэта не жизнь, а пластику и красоту. Мы пренебрегли бы завѣтомъ великаго организатора индукціи Бэкона, если бы не остановились на инстанціи, по своему характеру рѣзко выдѣляющейся изъ ряда данныхъ того же порядка. Порывистая нестройность, мучительная незаконченность, постоянное недовольство—мотивы новой поэзіи. Представители античнаго міра, выдающіеся дѣятели прошлаго—точно высѣчены изъ одного куска мрамора. Конечно, каковы они были на самомъ дѣлѣ, мы не знаемъ, но сквозь призму лѣтописей и былинъ, сквозь ветхую бумагу разрозненныхъ и полузатерянныхъ документовъ на насъ смотрятъ законченные и цѣльные характеры. Вѣря Тациту, въ Вителліи мы каждый разъ видимъ прежде всего обжору. Владиміра Красное Солнышко мы всегда представляемъ себѣ во главѣ княжаго пира среди гридней и богатырей. Вполнѣ понятно, что гр. А. К. Толстой, при его склонности къ пластическому творчеству, находилъ свои лучшія вдохновенія въ далекомъ прошломъ. И теперь онъ стоитъ передъ живымъ и современнымъ явленіемъ. Какъ онъ справится съ темой?—„Міръ разорвался на двѣ половины и щель прошла по сердцу поэта“,—говорилъ Гейне въ полемикѣ съ Гете, античнымъ олимпійцемъ, который все еще не замѣчалъ этой щели. И этому сердцу, жизнь котораго—разладъ и безпокойство, до краевъ полному мучительною тревогою, поэтъ даетъ свое утѣшеніе. Правда, типичности, характерности этой тревожной розни мы не видимъ. Намъ даны только схемы, геометрическія очертанія душевной жизни. „Нестройный гулъ сомнѣній и заботъ“, „тревога“, „невозможность покорности“, „рознь чувствъ“—понятія, все еще слишкомъ общія. Но все таки гдѣ-же выходъ изъ этого положенія? Покорность—невозможна; личныя попытки унять свою тревогу не приводятъ и не могутъ привести къ цѣли.

Поэтъ съ необыкновенною ловкостью съумѣлъ обойти эти затрудненія. Онъ началъ съ того, что душевныя движенія перевелъ въ образы и термины музыки. Сомнѣнія и заботы обобщились „въ нестройномъ гулѣ“; разрозненность душевныхъ порывовъ воплотилась въ понятіи „звуковъ, враждующихъ между собою“; борьба чувствъ нашла свой образъ въ томъ, что „чувства звучатъ врозь“, что „разладъ ихъ голосовъ мучителенъ“. Послѣ этого превращенія психической проблемы въ звуковую, рѣшеніе становится легче. Диссонансы разрѣшаются „созвучіемъ“, „торжественнымъ аккордомъ“. Итакъ, выходъ есть; только не слѣдуетъ его искать самому; въ свое время,—неизвѣстно какъ, неизвѣстно откуда,—изъ враждующихъ звуковъ сложится торжественный аккордъ, и „тревожный духъ“

самъ собою „уймется“. Остается только непонятнымъ, почему этотъ аккордъ будетъ торжественнымъ? Повидимому, тревожная тоска слишкомъ мучительна и будетъ рада всякому аккорду, который внесетъ гармонію въ измученную душу. Когда-же и какъ совершится это превращеніе? Кто-же это сдѣлаетъ? Отвѣтъ одинъ— „послѣдній часъ“. Этотъ великій магъ и волшебникъ, у котораго въ рукахъ вся соль утѣшенія, пріютился очень скромно и проходитъ почти незамѣченнымъ. Но что-же онъ изъ себя представляетъ? Передъ чѣмъ послѣдній? Или это смерть? Но какъ-же смерть зажжетъ свѣтомъ своего смысла всю прожитую жизнь? Какія бы представленія не соединялъ поэтъ съ этимъ словомъ, смыслъ его долженъ быть указанъ точно и опредѣленно, если только поэтъ не играетъ въ прятки съ читателями. Кто-же иначе повѣритъ, что созвучіе одного часа вознаградитъ за мучительный разладъ долгой жизни? И почему хорошо, что этотъ часъ смѣшаетъ въ одинъ порывъ всѣ чувства? Порывъ—къ чему? И для чего порывъ, если этотъ часъ—послѣдній?

Не меньше недоумѣній вноситъ съ собою и „торжественный аккордъ“. Если дана борьба враждующихъ чувствъ, то едва-ли вся цѣль страстнаго порыва—только стройность и гармонія. Правда, диссонансъ можетъ разрѣшиться аккордомъ безъ остатка. Но всякая тревога имѣетъ свои причины; удивительно, что поэтъ не нашелъ нужнымъ упомянуть, будутъ-ли онѣ устранены или нѣтъ. Несомнѣнно, что лирическое содержаніе стихотворенія совершенно замаскировано образомъ. Сущность тревоги такъ же мало понятна, какъ и смыслъ утѣшенія; это простыя схемы тревоги и утѣшенія, которыя могутъ быть примѣнены къ длинному ряду случаевъ, по содержанію совершенно неодинаковыхъ. Конструкція сердца представляется поэту и здѣсь во внѣшне-геометрическихъ очертаніяхъ, и онъ вполнѣ удовлетворенъ тамъ, гдѣ любопытство обыкновеннаго вниманія напряжено до высшей степени. Въ виду этого аккордъ и созвучіе являются у него какой-то панацеей, цѣлебнымъ средствомъ, мистическимъ и волшебнымъ разрѣшеніемъ загадки. Это и не лирика; это или математическая или музыкальная мечтательность по поводу всевозможныхъ диссонансовъ; поэтъ глубоко вѣритъ въ стройность музыкальныхъ концепцій и по-

этому ни на минуту не допускаетъ мысли, что побѣда можетъ остаться за разладомъ и розныю.

Непобѣдимое искушеніе дать полноту и законченность символическому образу того или другаго лирическаго стихотворенія,— тому образу, который самъ-по-себѣ носитъ задатки единства и стройности,—достаточно объясняетъ намъ неопредѣленность и безцвѣтность основныхъ, истинно-лирическихъ мотивовъ гр. А. Толстаго. Но что мы находимъ тамъ, гдѣ поэтъ не подчинялся рабски внѣшнему образу, гдѣ онъ искушалъ вдохновеніе композиторовъ и давалъ слова для романсовъ? Иногда и онъ болѣе приближался къ понятію чистой лирики и пѣлъ свои и чужія скорби и радости. Сохранилъ-ли онъ въ этихъ болѣе субъективныхъ стихотвореніяхъ свою старую манеру?

Западъ гаснетъ въ дали блѣдно-розовой,
Звѣзды небо усѣяли чистое,
Соловей свищетъ въ рощѣ березовой,
И травою запахло душистою.
Знаю, что къ тебѣ въ думушку вкралося,
Знаю сердца немолчныя жалобы,
Не хочу я, чтобъ ты притворялася,
И къ улыбкѣ себя принуждала бы.
Твое сердце болитъ безотрадное,
Въ немъ не свѣтитъ звѣзда ни единая—
Плачь свободно, моя ненаглядная,
Пока пѣсня звучитъ соловьиная,
Соловьиная пѣсня унылая,
Что какъ жалоба катится слезная.
Плачь душа моя, плачь моя милая,
Тебя небо лишь слушаетъ звѣздное.

По мнѣнію г. Страхова, въ этомъ стихотвореніи „слышится та чистая и глубокая нѣжность къ женщинѣ, которая, по справедливому замѣчанію одного критика, свойственна только русской поэзіи. Эта нѣжность не только поглощаетъ сладострастіе, но становится выше самой страсти и переходитъ въ простыя, но высокочеловѣчественныя отношенія къ предмету любви“. Признаемся, такъ-же дурно думать о нерусской поэзіи мы не можемъ. Неужели все отношеніе къ любимой женщинѣ у западно-европейскихъ поэтовъ ис-

черпывается сладострастіемъ? Гдѣ сладострастіе въ пѣснѣ Беранже—„Ты отцвѣтешь, подруга дорогая",—въ которой такъ много самой задушевной нѣжности? И неужели такая рѣдкость нѣжность безъ сладострастія? Но этого мало. По нашему мнѣнію, мысль г. Страхова сама по себѣ невѣрна; то отношеніе къ женщинѣ, которое слышится въ данномъ стихотвореніи, ни въ какомъ случаѣ не можетъ быть названо нѣжностью.

Самый существенный моментъ стихотворенія—это безотрадное сердце, въ которомъ не свѣтитъ ни одна звѣзда, и жалобы, которыя не могутъ умолкнуть. Что погасило всѣ звѣзды этого сердца, мы не знаемъ. Поэтъ и здѣсь остался вѣренъ себѣ и съ сдержанностью свѣтскаго человѣка ни однимъ намекомъ не выдалъ тайны чужаго страданія. Пусть будетъ такъ. Ограничимся тѣмъ, что знаемъ. Глубокое горе, тяжелое страданіе... Повѣримъ и еще разъ поэту; повѣримъ ему, что облегчить это горе невозможно и любящему человѣку, что говорить о надеждѣ въ эти минуты почти неделикатно, что кромѣ слезъ не остается ничего. Какія-же чувства возбуждаетъ въ поэтѣ это немолчное горе?

Поэтъ охваченъ великодушнымъ порывомъ. Онъ безъ колебаній развязываетъ узлы свѣтской вѣжливости и церемонныхъ приличій. Онъ не хочетъ вынужденной и притворной улыбки. (Откуда-же могло явиться притворство при такихъ, повидимому, задушевныхъ отношеніяхъ?) Правда, поэтъ не подчеркиваетъ *усилій своего великодушія*, не видитъ здѣсь *жертвы и подвига доброты*; но онъ тщательно отмѣчаетъ свою готовность дать свободу чужому страданію. Много-ли это или мало въ смыслѣ сочувствія, вопросъ другой, какъ бы навязчиво онъ ни вторгался въ мысль человѣка посторонняго. Послѣдній и самый значительный подъемъ участія—позволеніе *свободно* (?) плакать, не стѣсняясь присутствіемъ поэта. Это позволеніе или приглашеніе, или совѣтъ—нѣчто очень характерное. Пусть даже помочь горю нельзя; и все таки совѣтъ выплакаться и тѣмъ облегчить себя, кажется безсердечною разсудительностью. Легко-ли видѣть горькія слезы безотраднаго сердца, когда это слезы дорогаго и любимаго существа? Быть безусловно хладнокровнымъ зрителемъ безутѣшныхъ слезъ—трудно. Но характеръ и степень душевнаго волненія въ такихъ случаяхъ, конечно, далеко не одинаковы. Экспансивный

темпераментъ, потрясенный и взволнованный мучительнымъ чувствомъ, можетъ быть, прорвался бы планами несбыточныхъ надеждъ и почти безумными словами невозможнаго утѣшенія. Но поэтъ прекрасно владѣетъ собою, сохраняетъ обычную разсудительность и трезвость мысли.—„Плачь свободно, моя ненаглядная"...

Чтобы вполнѣ понять его душевное настроеніе, мы должны отмѣтить нѣкоторыя особенности его наблюденія и чувства, въ силу которыхъ чужое горе утрачивало въ его глазахъ большую половину мучительности. Рядомъ съ поэтомъ билось безотрадное сердце, но это не помѣшало ему отдаться мягкимъ и мирнымъ впечатлѣніямъ деревенскаго вечера. Онъ слѣдилъ за вечерней зарей, прислушивался къ соловьинымъ трелямъ, вдыхалъ въ себя ароматы душистой травы. Его охватило ласковое, высоко-поэтическое чувство, чувство нѣжности къ себѣ, полное легкой и задумчивой грусти, тихаго и счастливаго примиренія съ жизнью. Это чувство было глубоко и сильно; поэтъ зналъ, что даже мучительныя рыданія не нарушатъ гармоніи его настроенія; даже больше; была какая-то особенная прелесть въ созвучіи соловьиной пѣсни и женскихъ рыданій; въ этомъ аккордѣ его художественное впечатлѣніе получало всю полноту и мелодичность. Его строго-художественное отношеніе къ объекту творчества невольно сказалось въ одномъ предательскомъ словѣ. „Плачь, *пока* звучитъ соловьиная пѣсня". Плачь, торопись плакать; смолкнетъ соловей и твои слезы много потеряютъ въ поэтичности и изяществѣ. Плачь при блескѣ звѣздъ; днемъ при солнцѣ въ рыданіяхъ нѣтъ мягкихъ и мирныхъ тѣней элегіи. Весь лиризмъ этого стихотворенія сотканъ изъ лучей догорающей зари, соловьиныхъ трелей и вечернихъ благоуханій. Муки глубокаго сочувствія таютъ при кроткомъ мерцаніи звѣздъ; тихо и спокойно бьется сердце поэта; а на блѣдныя и измученныя черты несчастной женщины легко опускается покрывало съ картины Тиманта,—дань граціямъ и искусству. Художественный тактъ поэта устоялъ противъ великаго искушенія. Стоны измученной души растворились и утратили горечь въ художественномъ созерцаніи. Зачѣмъ г. Страховъ говоритъ о нѣжности къ женщинѣ? Это нѣжность къ себѣ, это звучный и стройный аккордъ тихой меланхоліи, созданной изъ глубокихъ и облегчаю-

щихъ душу вздоховъ. Это не „высокочеловѣческія отношенія“; это просто отношеніе художника къ „натурѣ“.

Мы не нашли у поэта ни одного стихотворенія, которое пробудило бы въ насъ мысль о безграничности и самоотверженности сочувствія. Среди самыхъ комичныхъ подробностей проявленія этого чувства иногда наполняютъ сердце самой задушевной серьезностью; отъ нелогичнаго до безумія слова неподдѣльнаго сочувствія часто вѣетъ на насъ тепломъ высшей логики и справедливости. Но не таково сочувствіе признаннаго эстетика. Онъ любуется и страданіемъ, пока оно не становится неизящнымъ. Откровенія этой красоты иногда безсердечны до жестокости.

Къ страданіямъ чужимъ ты горести полна
И скорбь ничья тебя не проходила мимо;
Къ себѣ лишь ты одной всегда неумолима,
Всегда безжалостна и вѣчно холодна.
Но если-бъ видѣть ты любящею душою
Могла со стороны хоть разъ твою печаль—
О, какъ самой себя тебѣ бы стало жаль,
И какъ бы плакала ты грустно надъ собою!

Ни на одно мгновеніе мы не допускаемъ и мысли о сознательной жестокости, о малѣйшемъ намекѣ на злое чувство въ лирикѣ поэта. Нѣтъ, онъ никому не хотѣлъ зла; онъ былъ ласковъ и мягокъ; онъ обладалъ вполнѣ поэтическою натурою. Намъ всегда особенно нравилось одно сравненіе г. Алмазова. Этотъ критикъ уподобилъ гр. А. Толстаго „музамъ, у которыхъ на языкѣ пѣсни, а въ груди сердце беззаботное“... Жестокъ не поэтъ; жестка — красота. „Неумолима, безжалостна и холодна къ себѣ“—сужденія, конечно, посторонняго глаза. Но та, которая не пропускаетъ безъ сочувствія ни одной чужой скорби, для свой печали могла бы подобрать другія названія. Чтобы переполниться сознаніемъ своей печали, ей надо посмотрѣть на себя, со стороны глазами поэта. Зачѣмъ? Зачѣмъ мѣнять радость сочувствія на анализъ своей печали? Зачѣмъ ломать весь строй личной духовной жизни для праздной и рискованной попытки—посмотрѣть на себя со стороны? Пусть это иллюзія, которая не выдерживаетъ критики мудраго эгоизма. Зачѣмъ отнимать отъ человѣка чудную и высокую мечту?

Замѣчательно, что поэтъ всегда старательно разрушаетъ самыя задушевныя, самыя поэтичныя чужія иллюзіи. Слишкомъ часто онъ мудръ, какъ змій, и съ поразительною трезвостью мышленія видитъ призрачность чужой надежды.

Ты клонишь ликъ, о немъ упоминая,
И до чела твоя восходитъ кровь;
Не вѣрь себѣ! Сама того не зная,
Ты любишь въ немъ лишь первую любовь.
Ты не его въ немъ видишь совершенства,
И не собой привлечь тебя онъ могъ—
Лишь тайныхъ думъ, мученій и блаженства
Онъ для тебя отысканный предлогъ.
То лишь обманъ неопытнаго взора,
То жизни лучъ изъ сердца ярко бьетъ
И золотитъ, ласкаяя безъ разбора
Все, что къ нему случайно подойдетъ.

Это очень умно,—умно спокойною мудростью безстрастной и холодной вдумчивости. Еще шагъ впередъ, и передъ нами формулы пессимизма. „Иллюзорность любви“, — по терминологіи Гартмана; „шалость генія породы“, — по мысли Шопенгауэра. Но поэтъ не перешагнулъ черезъ порогъ пессимизма; онъ уже близко подходилъ къ нему, но художественныя наклонности заставили его остановиться, чтобы полюбоваться сорванными покровами иллюзіи. Субъективная правда и серьезность чужой любви—для него не существовали; это „обманъ неопытнаго взора“. Но схема осталась; яркій лучъ жизни бьетъ изъ любящаго сердца и золотитъ случайно отысканный предлогъ. Ошибки молодой любви часто замѣтны людямъ, умудреннымъ жизнью; еще немного мудрыхъ сѣдинъ, и сама любовь кажется почти ошибкою. А развѣ преклонный возрастъ и змѣиная мудрость вполнѣ застрахованы отъ иллюзій? Что если съ годами различіе между истинной любовью и „обманомъ неопытнаго взора“ ускользнетъ отъ трезваго, но старчески-ослабѣвшаго зрѣнія? О, если такъ, необходимо сравнить иллюзіи старости съ иллюзіями молодой любви. Она „клонитъ ликъ“, ея кровь „восходитъ до чела“. Слишкомъ это торжественныя выраженія, но смыслъ ихъ ясенъ. И какую чудную и трогательную повѣсть мы, можетъ быть, могли бы услышать, если бы женщина сама намъ разсказала

исторію своей первой любви,—разсказала намъ о своихъ тайныхъ думахъ, мученіяхъ и блаженствѣ,—разсказала, какъ она отыскала и полюбила свой „предлогъ"! Пусть въ ея „обманѣ" были мученія,—но въ немъ было и блаженство. Зачѣмъ-же поэтъ отнимаетъ отъ нея это счастье и что онъ даетъ ей взамѣнъ? Въ этой лирикѣ много дидактики и поучительности. И намъ порой думается, что самый жестокій и безсердечный видъ дидактики—это дидактика эстетики. Разрушать иллюзіи безъ злаго умысла, во имя красоты геометрической схемы чувства,—доказывать свою мудрость, отнимая счастье ошибки,—называть x математики, только предлогомъ того, кто пробудилъ и блаженство и муки первой любви,—слава поэта, который изъ обломковъ чужой ошибки строитъ свою холодную правду. И охотно-ли промѣняетъ женщина муки своего сердца на геометрическій чертежъ чувства? И при всемъ этомъ, есть данныя думать, что основной мотивъ этого стихотворенія—утѣшеніе; если это и такъ, въ утѣшеніи слишкомъ много мудрости и слишкомъ мало сочувствія.

Еще ярче и замѣтнѣе неопредѣленность и безцвѣтность лирики поэта тамъ, гдѣ онъ говоритъ pro domo sua, говоритъ о своей любви или отвѣчаетъ на упреки ревности.

Не вѣрь мнѣ, другъ, когда въ избыткѣ горя
Я говорю, что разлюбилъ тебя—
Въ отлива часъ не вѣрь измѣнѣ моря,
Оно къ землѣ воротится любя.
Ужъ я тоскую, прежней страсти полный,
Мою свободу вновь тебѣ отдамъ—
И ужъ бѣгутъ съ обратнымъ шумомъ волны
Издалека къ любимымъ берегамъ.

Бѣдный, истинно любящій берегъ! Онъ тоскуетъ и ждетъ свою любимую волну; онъ радъ, когда приливъ или буря устроятъ для него полное счастья свиданье. Онъ ни на минуту не покидаетъ своего сторожеваго поста, ждетъ, какъ Пенелопа ждала царя Итаки,—изъ вѣка въ вѣкъ, изъ тысячелѣтія въ тысячелѣтіе хранитъ супружескую вѣрность и непоколебимую привязанность!... Вольное предпріимчивое море! Оно—Одиссей, который обходитъ пространную землю, бьется подъ стѣнами Трои изъ-за прекрасной женщины, гоститъ у Цирцеи,—и знаетъ, всегда и навѣрное знаетъ, что дома его ждетъ и о немъ тоскуетъ вѣрная Пенелопа. Оно знаетъ, что его возвращеніе принесетъ въ домъ только радость и счастье; ни упрека, ни жалобы, ни подозрѣнія не найдется для него у той, которая такъ умѣла любить и ждать... Какъ сурова и безотрадна эта пустынная и стихійная картина! Неужели ни одинъ человѣчный аккордъ не освѣтитъ ея примиряющими лучами справедливости и равенства? Неужели въ гордой и красивой мелодіи эгоизма не дрогнетъ ни одна струна человѣческой любви и привязанности? Въ законный срокъ приливъ отойдетъ отъ берега; что-же дастъ устойчивость и продолжительность новому порыву страсти? И неужели такъ часто покидаемый берегъ никогда не возмутится и не заслонится цѣпью подводныхъ скалъ отъ объятій невѣрнаго друга? Несложный и безсодержательный образъ прилива и отлива поработилъ творчество поэта, и въ когтяхъ эстетики забилось и умерло чувство. Изъ пѣны волнъ поэтъ соткалъ покрывало Тиманта и набросилъ его на всѣ перипетіи земнаго драматизма.

Колышится море; волна за волной
Бѣгутъ и шумятъ торопливо...
О, другъ ты мой бѣдный, боюся со мной
Не быть тебѣ долго счастливой!
Во мнѣ и надеждъ и отчаяній рой,
Кочующей мысли прибой и отбой,
Приливы любви и отливы.

По содержанію это стихотвореніе напоминаетъ гейневское „Привяжи, душа рыбачка"... И тамъ сердце поэта—море, въ которомъ есть и бури, есть и перлы. Но за судьбу рыбачки мы не боялись; она могла, имѣла цѣль довѣриться этому сердцу-морю; это море дѣйствительно обѣщало перлы. Но море гр. А. Толстаго страшно; въ немъ только прибой и отбой капризной, кочующей мысли; это страшное, пустынное море безъ могучихъ бурь, безъ свѣтлыхъ жемчужинъ; оно перевернетъ и потопитъ лодку такъ, безъ угрозъ и борьбы, въ антрактѣ между надеждами и отчаяніемъ. И поэтъ любилъ сравнивать себя съ моремъ; онъ точно щеголялъ кистью мариниста; но эти образы—вѣроломные союзники лирики. Берега про-

пали; подъ куполомъ неба волнуется необъятное море; промчался шквалъ и волны снова уснули въ мертвомъ штилѣ; все стихійно, капризно, почти безпричинно; человѣка нѣтъ, осталась какая-то могучая, слѣпая сила. Лирики здѣсь нѣтъ мѣста; чувство не можетъ, не успѣваетъ созрѣть до опредѣленности, полноты и яркости.

Въ какомъ отношеніи лирика поэта стоитъ къ его міровоззрѣнію? Уже этотъ вопросъ самъ по себѣ возбуждаетъ немало недоумѣній. Анализъ поэзіи даетъ выводы, на основаніи которыхъ возможно судить о практическихъ и теоретическихъ тенденціяхъ поэта; дѣло критики свести къ синтезу отдѣльные штрихи и создать стройную схему умственной личности поэта. „Идеи“, т. е. опредѣленныя теоретическія формулы знанія и жизни, не находятъ прямаго и непосредственнаго воплощенія въ истинно-поэтическихъ произведеніяхъ. Но поэтъ культурнаго народа, какъ сынъ своего времени, не можетъ вполнѣ отрѣшиться отъ тѣхъ, иногда почти инстинктивныхъ, постулятовъ мышленія, которые въ своей совокупности даютъ полную характеристику умственной жизни даннаго поколѣнія. Эти „идеи“ предполагаются каждому стихотворенію, опредѣляютъ и выборъ и освѣщеніе поэтическаго образа. Искусство угадать и обобщить эти „идеи“—это искусство критики, которая такимъ путемъ въ терминахъ логики опредѣляетъ сущность и физіономію того или другаго поэта.

Но иногда весь вопросъ объ отношеніи міровоззрѣнія къ поэзіи, по необходимости, сводится совсѣмъ не на эту почву и требуетъ совершенно другой постановки. Какъ судить о тѣхъ поэтическихъ произведеніяхъ, въ основѣ которыхъ лежитъ вполнѣ оригинальное и притомъ исключительное міровоззрѣніе? Конечно, нѣтъ основаній отнимать отъ поэта право быть вполнѣ самостоятельнымъ мыслителемъ и смотрѣть на всѣ явленія жизни съ своей личной точки зрѣнія. Кому какое дѣло до того, что поэтъ принимаетъ теорію эволюціи и гипотезы Дарвина? Кто запретитъ поэту быть кантіанцемъ и признавать только субъективное значеніе пространства и времени? Если основоположенія философскаго мышленія въ своихъ дальнѣйшихъ выводахъ сблизятся съ художественными образами, критика все таки будетъ имѣть дѣло только съ конкретнымъ содержаніемъ

художественной концепціи, а не съ основными формулами метафизики и гносеологіи. Для поэта и не нужно и неудобно ставить свое творчество въ зависимость отъ воззрѣній той или другой философской школы. Логическое мышленіе и поэтическое творчество имѣютъ и свои законы и свою самостоятельную территорію; имъ нѣтъ основаній бороться и спорить, имъ нѣтъ нужды заключать союзы и договоры. Поэтъ рискуетъ многимъ, когда ставитъ свою лирику въ прямую зависимость отъ той или другой философской концепціи. Тогда онъ пишетъ не для всѣхъ, а только для своихъ единомышленниковъ. Въ простомъ читателѣ всегда появляется невольное предубѣжденіе при встрѣчѣ съ исключительнымъ міровоззрѣніемъ, разрѣшающимъ обыденные вопросы жизни. Если любовь— не только чувство, но и стихійная космическая сила, то въ сердцѣ молодой дѣвушки часто дается трудная метафизическая проблема. И кто обвинитъ читателя, когда онъ вслѣдъ за авторомъ пропуститъ мимо ушей лирику первой любви и унесется мечтой въ „страну лучей“, гдѣ принципіально разрѣшается вопросъ о самой сущности любви? Именно подобное антихудожественное сочетаніе лирики и философіи мы находимъ у гр. А. Толстаго. Какой-же теоріи принесъ онъ въ жертву свѣжесть и жизненность своего чувства?

Если бы міровоззрѣніе поэта сложилось изъ реальныхъ элементовъ его эстетическаго созерцанія, а не пришло къ нему со стороны, мы могли бы найти въ немъ органически-стройное обобщеніе его пластическихъ инстинктовъ. Зоркій взглядъ, чуткое ухо, умѣнье разобраться въ сложныхъ и запутанныхъ чувственныхъ впечатлѣніяхъ и способность найти для нихъ художественное воплощеніе—все это предвѣщаетъ трезвое и спокойное мышленіе. Ясное и здоровое воспріятіе предсказываетъ отчетливость и правдивость понятія. Какъ же сплетутся эти понятія въ сужденія? Какими вереницами они протянутъ свои обобщенія и выводы? Въ какомъ порядкѣ сложатся и сцѣпятся отдѣльныя звенья всего міровоззрѣнія? Мы уже подкуплены почти прозаическою трезвостью ощущеній и воспріятій. Мы ждемъ, что связь между понятіями будетъ покоиться на здоровой личной наблюдательности. Стройно и прочно поднимутся этажи обобщеній; каждый камень будетъ скрѣпленъ цементомъ холодной и спокойной вдумчивости. Въ худшемъ случаѣ это

зданіе не будетъ слишкомъ высокимъ, не скроетъ своей гордой вершины въ заоблачныхъ туманахъ, но оно будетъ крѣпко стоять на своемъ фундаментѣ, увѣренно опираться на ту почву, которая въ изобиліи даетъ лучшій матеріалъ для какихъ угодно сооруженій. Добытое здоровымъ зрѣніемъ и внимательнымъ слухомъ опредѣлитъ каждый дальнѣйшій шагъ работы и всему зданію придастъ характеръ стойкости, жизненности и силы. Правда, мы еще раньше замѣтили какіе-то странные и таинственные знаки на камняхъ и другихъ запасахъ строительнаго матеріала. Но и это не должно возбуждать нашихъ опасеній. Хорошій гранитъ выдержитъ многоэтажное зданіе, будетъ-ли онъ покрытъ іероглифами или нѣтъ. Такъ повелось изстари. Недаромъ, при закладкѣ дома, въ каменный фундаментъ кладутъ золотыя и серебряныя монеты. Недаромъ самые ловкіе и опытные работники, много разъ доказавшіе свое искусство, приступаютъ къ работѣ только послѣ суевѣрныхъ гаданій и таинственныхъ обрядовъ.

Мы имѣли полное право на эти ожиданія; они сложились подъ вліяніемъ внимательнаго изученія особенностей наблюденія и воспріятій самого поэта. Сбудутся-ли они? Отчасти, да, — но только отчасти. Дѣло въ томъ, что у поэта рядомъ стоятъ два міровозрѣнія—одно мистически-мечтательное, другое—прозаически-трезвое,—одно для субъективнаго лиризма, другое для общихъ темъ и мудрыхъ изрѣченій. Но въ концѣ-концовъ личный мистицизмъ и трезвый народный скепсисъ, своя вѣра и чужія сомнѣнія, изящество личной эстетики и сознательное усвоеніе грубой образности и прозаической точности народнаго творчества отличаются другъ отъ друга немного; это только двѣ манеры говорить одно и то-же.

Въ чемъ-же состоитъ спеціально-русская струйка поэзіи графа А. Толстаго?—„Толстой—пѣвецъ цѣлаго ряда былинъ и балладъ, которыя не только по языку, но и по внутреннему содержанію (свѣтлому, бодрому, мужественному духу, пластической силѣ и богатой чувственной прелести) до того полны „русскаго“ элемента, что нельзя даже и указать произведеній болѣе русскихъ, хотя бы пришлось искать народнаго „духа“ у самого Островскаго... Въ его лирическихъ стихахъ на каждомъ шагу раскинуты не только слова и обороты, показывающіе, что онъ глубоко постигъ духъ русскаго

языка, но и мысли и образы, свидѣтельствующіе о самомъ несомнѣнномъ родствѣ поэта съ тою чисто національною струею творчества, которая течетъ по прямой линіи отъ древнѣйшихъ народныхъ пѣсенъ до Пушкина“. Это слова г. Анненкова. Легковѣрный и простодушный критикъ! Его обманули народный размѣръ стихосложенія и простонародные,—проще, мужицкіе,—обороты рѣчи. Мы уже говорили о русскомъ элементѣ въ былинахъ и балладахъ гр. А. Толстаго; подъ корсунскими накидками, червлеными мурмолками и варяго-византійскимъ орнаментомъ мы видѣли только космополитическую эстетику, добросовѣстность и безстрастіе театральнаго костюмера, для котораго актеръ—манекенъ, а драпировка и манера носить бутафорскія принадлежности—существенно-историческій элементъ. Намъ остается сказать о національномъ элементѣ въ лирическихъ мотивахъ поэта. Правда, и здѣсь есть кое-что поддерживающее иллюзію народности. Практическая, недовѣрчивая философія и насмѣшливое спокойствіе русскаго мужика старательно сохранены и въ искусственной народной пѣснѣ. Преднамѣренная вульгарность и грубость рѣчи имѣютъ своею цѣлью вызвать представленіе о трезвости мышленія, о конкретности наблюденія и о боязни широкихъ обобщеній, словомъ, о всемъ, что издавна приписывается русскому простому народу. Поэтъ, повидимому, по-мужицки тугъ на ухо, боится новшествъ, не вѣритъ молодому. Все это какъ будто русскій духъ. Но критика не обязана поддаваться первому впечатлѣнію; она должна смотрѣть на то, что сдѣлано поэтомъ, а не на то, что онъ хотѣлъ сдѣлать. Ея первый законъ—пристальное изученіе стихотворенія; для восторга найдется время и потомъ.

Искусственная народная пѣсня имѣетъ свои Сциллы и Харибды. Толстой—не Кольцовъ. Вполнѣ культурный человѣкъ и притомъ очень свѣдущій въ дѣлахъ эстетики не можетъ такъ серьезно и просто отнестись къ формамъ народной поэзіи, какъ относился къ нимъ поэтъ-прасолъ, почти незнакомый съ правилами литературной просодіи. Только для большаго таланта возможно творчество и въ этихъ формахъ; второстепенный поэтъ всегда обреченъ здѣсь на безжизненное и механическое подражаніе, въ которомъ нѣтъ мѣста вдохновенію. Легко-ли интеллигентному поэту отказаться отъ своего культурнаго богатства и ограничить сферу своего мышленія только

тѣми понятіями, которыя доступны простому народу? А это необходимо, иначе философскія и эстетическія идеи въ несвойственномъ имъ костюмѣ будутъ производить комическое впечатлѣніе.

Формы народнаго творчества годятся только для народныхъ темъ. Трудно понять, какими побужденіями могъ бы руководиться поэтъ, выбирая форму безъискусственной пѣсни для думъ и чувствъ, возникшихъ на книжной почвѣ. Если въ случаѣ особенной технической ловкости формы народнаго творчества и не будутъ искажены ради тонкихъ и сложныхъ ощущеній интеллигентной лирики,—мысль и чувство поэта все-же утратятъ свой колоритъ, ибо имъ придется не безъ усилія вновь воплощаться въ слова и образы, которые не первыми пришли на ихъ первый призывъ. Неестественность и принужденность рѣчи прежде всего отмѣтятъ потуги ненужной и фантастической искусственности.

Конечно, въ высшей степени удивительно то обстоятельство, что гр. А. Толстой воспользовался формами народной пѣсни для самыхъ нервныхъ, самыхъ жгучихъ мотивовъ современной рефлективной поэзіи. Въ своихъ поэмахъ и въ своихъ художественныхъ лирическихъ произведеніяхъ поэтъ полонъ глубокой и непоколебимой вѣры въ прекрасное и искусство; въ формахъ народной лирики—вѣра та же, но она замаскирована кажущимися сомнѣніями рефлексіи. Тамъ—искренній лиризмъ, здѣсь—кажущаяся пародія на себя. Мы уже говорили о томъ, что у гр. Толстаго есть странная склонность смотрѣть на явленія жизни не только съ различныхъ, но и прямо съ противоположныхъ точекъ зрѣнія. О Ругевитѣ онъ говоритъ то какъ ругичанинъ, то какъ непримиримый врагъ Руги. Это не всесторонность, ибо всесторонность не исключаетъ единства; это просто равнодушіе къ принципамъ со стороны того человѣка, который все свое вниманіе сосредоточилъ на частностяхъ и деталяхъ. Да, поэтъ и здѣсь напоминаетъ музъ, у которыхъ „на языкѣ пѣсни, а въ груди сердце беззаботное". Вполнѣ соотвѣтствуетъ сущности тѣхъ понятій, которыя воплощались въ формахъ народной пѣсни, и тотъ фактъ, что поэтъ взялъ отъ народа не духъ его лирики, а духъ его прозы. Народная лирика нѣжна и задушевна; трезва и рѣзка только прозаическая мудрость народа. Какъ же дѣлалъ поэтъ изъ народной прозы свою поэзію?

Хорошо, братцы, тому на свѣтѣ жить,
У кого въ головѣ добра не много есть,
А сидитъ тамъ одно одинешенько,
А и сидитъ оно крѣпко-на-крѣпко,
Словно гвоздь обухомъ вколоченный.
И глядитъ ужъ онъ на свое добро,
Все глядитъ на него, не спуская съ глазъ,
И не смотритъ по сторонушкамъ
А знай претъ впередъ, напроломъ идетъ,
Давитъ встрѣчнаго-поперечнаго.
А бѣда тому, братцы, на свѣтѣ жить,
Кому Богъ далъ очи зоркія,
Кому видѣть далъ во всѣ стороны.
И тѣ очи у него разбѣгаются:
И кажись хорошо, а и лучше есть!
А и худо кажись, не безъ добраго!
И дойдетъ онъ до распутьица,
Не одну видитъ во полѣ дороженьку.
И онъ станетъ, призадумается,
И пойдетъ впередъ, воротится,
Начинаетъ идти съизнова;
А дорогою-то засмотрится
На луга, на лѣса зеленые,
Залюбуется на Божьи цвѣтики
И заслушается вольныхъ пташечекъ.
И всѣ люди его корятъ, бранятъ:
«Ишь, идетъ, молъ, озирается,
«Ишь, стоитъ, молъ, призадумался,
«Ему-бъ мѣрить все да взвѣшивать,
«На всѣ боки-бы поворачивать.
«Не бывать ему воеводою,
«Не бывать ему посадникомъ,
«Думнымъ дьякомъ не бывать ему,
«Ни торговымъ дѣломъ правити.»

При всей кажущейся точности и опредѣленности мысли, въ этомъ стихотвореніи ясно не все. „Хорошо", счастливъ тотъ, кто глядитъ на свое добро, „не спуская глазъ", и во имя его „напроломъ идетъ, давитъ встрѣчнаго-поперечнаго". „Бѣда" тому, кому не надо до конца проходить свою дорогу, кто можетъ бродить по любымъ тропинкамъ, любуясь „на Божьи цвѣтики", заслушиваясь

„вольныхъ пташечекъ“. „Хорошо“ первой строфы подчеркнуто явною ироніею; „претъ впередъ“ несимпатичная поэту прямолинейность. „Бѣда“ второй строфы—бѣда небольшая; это „худо не безъ добраго“; зоркія очи, которыя смотрятъ во всѣ стороны,—много добра въ головушкѣ,—много наслажденій на пути. Первое „хорошо“—жребій воеводъ, посадниковъ, думныхъ дьяковъ и торговыхъ людей; вторая бѣда—бѣда гусляровъ, которымъ „не честь въ приказѣ сидѣть, во приказѣ сидѣть, потолокъ коптить“. Жаль, что въ мудрой притчѣ обликъ поэта очерченъ неотчетливо. Развѣ и поэту не нужно имѣть своего добра и можно бродить наудачу по лѣснымъ тропинкамъ? Развѣ думный дьякъ не можетъ залюбоваться на Божьи цвѣтики? Творчество поэта отчасти пристрастно; поэтъ беретъ подъ свою защиту тѣхъ гусляровъ, которымъ практичная толпа отказываетъ въ признаніи. Но въ стихотвореніи немало самой безстрастной, эпически-спокойной справедливости. Благо своего добра, и по признанію поэта, дѣйствительно благо. Великіе поэты вполнѣ владѣли этимъ благомъ. Во имя своей идеи и своей личности они „шли напроломъ, давили встрѣчнаго и поперечнаго“—съ легкой руки Аполлона, который приказалъ содрать съ живаго Марсіаса кожу, когда дерзкій грекъ задумалъ соперничать съ богомъ поэзіи. „Бѣда“ разсѣянныхъ гусляровъ—дѣйствительно бѣда, ибо они обречены на вполнѣ безплодное и утомительное блужданье. Такъ иронія переплелась съ мудрымъ безстрастіемъ въ одинъ клубокъ, въ которомъ нѣтъ возможности отличить отдѣльныя нити.

Въ вульгарной ироніи толпы характерна одна подробность. „Ему-бъ мѣрить все, да взвѣшивать, на всѣ боки-бы поворачивать“. И Соломонъ судилъ не мудрѣе. Неувѣренный тонъ поэзіи, капризные переходы отъ красоты къ красотѣ, перебѣганье съ мѣста на мѣсто—признаки поэта, которому не принесутъ пользы и зоркія очи. Умѣнье вѣрно мѣрить и взвѣшивать, хотя бы и по своему,—способность сильнаго характера и зрѣлой мысли. Толпа права, и поэтъ, повидимому, принимаетъ ея приговоръ. Какой-же выводъ? Это сатира или самозащита? Проповѣдь безпринципности во имя красоты или невольное признаніе несимпатичной правды? Прямаго отвѣта на этотъ вопросъ мы не находимъ. Мысль поэта гибка и

гнется передъ каждымъ алтаремъ. „И кажись хорошо, а и худо есть; а и худо кажись, не безъ добраго“—позволимъ себѣ немного перефразировать слова поэта. Другаго вывода нѣтъ; но зато въ этомъ выводѣ—все непререкаемая истина; поэтъ „всѣмъ простеръ благую руку и никого не осудилъ“. Лирика-ли это? Повидимому, нѣтъ. Безстрастная мудрость—не чувство и въ особенности не лирическое чувство. Или это эпосъ? Но и эпическихъ, а тѣмъ болѣе драматическихъ элементовъ въ стихотвореніи нѣтъ. Это дидактика, чуждая тенденціозности,—глава изъ кодекса старческой мудрости, давно забывшей молодые споры и зрѣлыя убѣжденія.

Учебники по теоріи словесности, въ интересахъ систематичности, считаютъ однимъ изъ видовъ *поэтическаго* творчества *дидактическія* стихотворенія. Это грѣхъ излишней любезности, которая часто нуждается въ значительныхъ ограниченіяхъ. Если эти ограниченія будутъ сдѣланы,—предъ нами неизбѣжно встанетъ послѣдній и самый важный вопросъ, гдѣ поэзія въ этомъ стихотвореніи?

Тотъ-же шаблонъ взятъ и въ стихотвореніи „Выростаетъ дума, словно дерево“... Разница только въ томъ, что здѣсь изъ области явленій характера и воли мы переходимъ въ область мышленія. Дается два вида думъ; однѣ—думы воеводъ и думныхъ дьяковъ; другія—гусляровъ-неудачниковъ. Первая дума „выростаетъ какъ дерево“, пускаетъ въ сердцѣ глубокіе корни, раскидываетъ свои вѣтви по поднебесью и шумитъ тучей дрожащихъ листьевъ; разумъ можетъ обнять ее, слово можетъ ее высказать.

А какая то другая думушка,
Что не высказать, не вымѣрить,
Не обнять умомъ, не окинути?
Промелькнетъ она безъ образа,
Вспыхнетъ дальнею зарницею,
Озаритъ на мигъ душу темную,
Много вспомнится забытаго,
Много смутнаго, непонятнаго
Въ мигъ тотъ ясно сердцу скажется,
А рванешься за ней, погонишься—
Только очи ее и видѣли,
Только сердце ее и чуяло!
Не поймать на лету вѣтру буйнаго,
Тѣнь отъ облака летучаго
Не прибить гвоздемъ ко сырой землѣ!

Тонкій психологическій анализъ замѣтенъ въ самой постановкѣ вопроса; удивительно только, что поэтъ не договорилъ сущности дѣла до конца, не сказалъ, что есть только думы первой категоріи, что капризныя тѣни летучаго облака—не думы. Правда, и эти смутныя предчувствія мышленія со временемъ могутъ оформиться и изъ второй категоріи перейти въ первую. Принципіальной разницы здѣсь нѣтъ; все различіе только въ степени ясности и опредѣленности. Другое дѣло тѣ *люди*, которые любятъ мечтательные сумерки, любятъ пестрый хороводъ фантастическихъ призраковъ. Поэтъ отмѣчаетъ не свойство думъ, а свойство нѣкоторыхъ людей, склонныхъ сознательно не додумывать мысли до конца; они не прибьютъ гвоздемъ къ землѣ мимолетную тѣнь, ибо въ тѣни имъ нравится именно мимолетность.

Соединяя въ одномъ фокусѣ сущность двухъ этихъ стихотвореній, сходныхъ и по ходу мысли и по фактурѣ изложенія, мы получаемъ нерѣшительный и слегка замаскированный протестъ противъ прямолинейности мышленія и воли. Правда, какъ мысль, схваченная „разумомъ“ и воплощенная въ словѣ, такъ и воля, вся сосредоточенная въ одномъ стремленіи, прямаго отрицанія въ поэтѣ не встрѣчаютъ. Но мечтательный характеръ и капризныя думы мягкаго, лѣниваго созерцателя очерчены такъ любовно и старательно, что не можетъ быть и спора о симпатіяхъ поэта. Первый и самый важный грѣхъ этого пристрастія—это попытка поставить рядомъ, какъ двѣ самостоятельныя и первоначальныя величины, мысль и мечту, волю и лѣнивую безпечность. Если-же мы допустимъ существованіе думъ, безусловно недоступныхъ разуму и слову, мы должны будемъ признать въ этой области и возможность выбора и законность личныхъ симпатій. Когда Шопенгауэръ въ области мышленія указываетъ на Verstand и Vernunft, какъ на двѣ способности совершенно самобытныя, которыя могутъ ссориться и мириться другъ съ другомъ, его пристрастіе къ Verstand'у становится понятнымъ. Но поэтъ взялъ на себя защиту болѣе щекотливаго дѣла. Воля и безхарактерность— явленія одного порядка, но ихъ взаимное отношеніе можно мыслить только по схемѣ силы и слабости, достоинства и недостатка, нормы и аномаліи.

Что-же побудило поэта создавать иллюзію дуализма тамъ, гдѣ единство очевидно и свѣтится сквозь всѣ маскарадные покровы? Гдѣ-то въ давно пережитомъ прошломъ въ таинственныхъ сумеркахъ поднимается демоническій образъ шаблоннаго поэта, человѣка не отъ міра сего, который весь обвѣянъ благовонными волнами восторженнаго фиміама. На высокомъ челѣ избранника ярко горитъ печать вдохновенія, той могучей и загадочной творческой способности, которая не нуждается ни въ познаніяхъ, ни въ усиліяхъ мышленія, ни въ чемъ, что составляетъ трудъ и заслугу людскаго ума. Отчего-же такъ пугливо и нерѣшительно слово поэта? Отчего не гремятъ пэаны въ честь подновленнаго фетиша архаической эстетики?

Любопытно вспомнить, что говорилъ о подобныхъ инстинктивныхъ движеніяхъ мысли одинъ въ высшей степени оригинальный и не всегда парадоксальный русскій мыслитель. „Онѣ упорны, какъ всѣ явленія полусознательныя, и слѣдовательно полусостоящія въ волѣ человѣка (человѣкъ дѣйствительно свободенъ только въ томъ, что вполнѣ понимаетъ); онѣ трудно уловимы, безпрестанно мѣняютъ платья, форму, языкъ, по временамъ до того притихаютъ, что становятся незамѣтными; но преупорно остаются при своей задней или, лучше, дряхлой мысли. Тѣмъ опаснѣе эти противорѣчія, что они почти всегда скрыты за туманомъ внутреннихъ чувствъ, что они избѣгаютъ рѣзко высказаннаго имени, что, наконецъ, знамя, выставляемое ими съ величайшею добросовѣстностью, прикрываетъ совсѣмъ иное содержаніе“.

По существу дѣла, реставрація поэтическихъ руинъ дѣйствительно не удалась. Если мы отъ вторыхъ строфъ обоихъ стихотвореній отнимемъ элементы личныхъ симпатій поэта, и задумчивую нѣжность сочувствія и лиризмъ по поводу несбыточныхъ замысловъ поэтической натуры, мы удивимся прозаическому итогу. Вѣнокъ поэта сплетается изъ отбросовъ психологіи, изъ того, что составляетъ предметъ изученія психо-патологіи. Слабость и безформенность волевыхъ импульсовъ и пассивная мечтательность не могутъ быть признаны источниками поэтическаго творчества. Смѣшно было бы думать, что поэтъ и самъ руководился въ своей литературной дѣятельности подобными-же принципами. Иногда онъ очень энергично работалъ молотомъ и гвоздемъ, чтобы удержать бѣглую тѣнь. И развѣ не тѣнь воплотилъ онъ въ своемъ стихотвореніи „Онъ водилъ по струнамъ“? Это послѣдняя агонія той мистической эстетики, которая отнимала поэзію отъ людей, чтобы возвратить ее небу.

Повторяемъ: поэтъ замаскировалъ сущность своей мысли; онъ нигдѣ противъ думныхъ дьяковъ и воеводъ въ упоръ не поставилъ поэта. Но ясно, что сущность его мысли — антитеза прозы и поэзіи. Понятна и причина маски. Культъ поэзіи съ ея идолопоклонствомъ и суевѣріями не могъ воскреснуть въ своей архаической неприкосновенности среди условій новаго времени, когда дерзкіе „хулители" провозгласили торжество „положительнаго вѣка". Понятенъ и выборъ костюма. Очень пикантно спрятать утонченные и изнѣженные идеалы эстетики подъ мужицкою сермягою. Восторженный лиризмъ—рискъ; иронія и сарказмъ—одно изъ самыхъ могучихъ орудій „положительнаго вѣка". Эпическое спокойствіе народной пѣсни—грубый соусъ къ шедеврамъ гастрономіи — представляетъ значительныя выгоды. Поэтъ кажется безпристрастнымъ, почти безстрастнымъ. За него какъ-будто говорятъ факты; его личный лиризмъ сжатъ суровою рукой во имя народнаго колорита. Если-же критическая мысль захочетъ провѣрить содержаніе и идеи подобныхъ стихотвореній, отвѣтъ готовъ, чего-же еще требовать отъ *народной* поэзіи? Такъ становятся внѣ критики эстетическія убѣжденія поэта; такъ создается фикція народной лирики. Забавно только, что мотивъ „горя-гореваньица" пригодился для самыхъ гордыхъ гимновъ эстетики.

Эклектическій составъ пѣсни не только затрудняетъ, но и дѣлаетъ положительно невозможнымъ анализъ лирическаго элемента въ подобныхъ стихотвореніяхъ. Не то умиленіе, не то жестокая иронія, не то чувство превосходства, не то сарказмы надъ собою; кто съумѣетъ изъ этихъ элементовъ составить законченный и живой образъ чувства или настроенія?

Даже тамъ, гдѣ поэтъ не пропагандируетъ своей эстетики, гдѣ онъ беретъ дѣйствительно народные мотивы, нерѣдко замѣтны слѣды далеко не народнаго мышленія. Когда поэтъ („Ты невѣдомое, незнаемое...") возсоздаетъ мотивъ народнаго „безталанья", онъ не можетъ удержаться отъ выраженія, что какая-то фатальная сила „межъ хотѣнья и дѣла втирается". Для народной пѣсни это слишкомъ тонко и субъективно. При реставраціи народнаго творчества совсѣмъ уже неудобно углублять русло народной темы, пользуясь орудіями современной науки. Но если заподозрить при этихъ условіяхъ хоть дозу личнаго лиризма, вся мелодія будетъ звучать фальшиво. Конечно, добрый молодецъ изъ народа не съумѣетъ точно и тонко разобрать механизмъ своей дѣятельности; но и поэтъ не назоветъ субботу пятницей и ради корчмы не свернетъ на проселокъ. Стихотвореніе само собою рвется на клочки и тѣшитъ глазъ только любителей пестрой мозаики.

Не портятся въ передачѣ поэта только безцвѣтныя темы народной пѣсни, гдѣ все свое дѣло поэтъ ограничиваетъ одною перефразировкою. Народная „правда"—извѣстна; это вѣчный врагъ „кривды", споръ съ которою она никогда не прерываетъ. Такая концепція не понравилась поэту; всякую правду онъ сводитъ на субъективную почву. Съ точки зрѣнія научнаго мышленія взглядъ поэта, можетъ быть, болѣе состоятеленъ; но мысль народа утратила стройность и законченность; въ самую сущность правды вносятся элементы кривды, а для народнаго Ормузда никакое общеніе съ Ариманомъ невозможно.

Признаемся, мы положительно не понимаемъ точки зрѣнія г. Анненкова, когда онъ находитъ въ этихъ „вдохновеніяхъ" такъ много „русскаго духа". Это скорѣе потаенныя лабораторіи той „красоты во что бы то ни стало", красоты per fas et nefas, которая придаетъ такой странный и безжизненный колоритъ многимъ произведеніямъ современной русской поэзіи.

И все таки здѣсь своеобразное міровоззрѣніе поэта производитъ менѣе смутное впечатлѣніе, чѣмъ тамъ, гдѣ оно развивается въ ущербъ его личному лиризму. Поэтъ воленъ смотрѣть на жизнь какъ ему угодно. Съ нимъ можно соглашаться и можно спорить, пока дѣло идетъ о теоріи, о тѣхъ общихъ точкахъ зрѣнія, которыя имѣютъ въ виду мысль, а не чувство. Но если въ отвѣтъ на конкретный жизненный фактъ мы слышимъ не голосъ чувства, а тонкую паутину спорныхъ мнѣній,—невольно возникаетъ предубѣжденіе и противъ лирики, и противъ философіи поэта. Ревность женщины едва-ли возможно успокоить самымъ остроумнымъ психологическимъ анализомъ чувства ревности. Блестящая метафизика любви не имѣетъ ничего общаго съ простымъ и конкретнымъ вопросомъ, любитъ-ли и кого любитъ мудрый мыслитель.

Есть у гр. А. Толстаго циклъ стихотвореній, гдѣ земное тѣсно сплетается съ небеснымъ, гдѣ по поводу самаго легкаго лирическаго толчка, широко открываются тяжелыя двери мистической метафизики. Когда лермонтовскій ангелъ несетъ молодую душу по полночному небу, наше вниманіе невольно рвется къ землѣ и подъ легкою дымкою свѣтлаго образа узнаетъ знакомыя явленія. Но небо гр. А. Толстаго почти ничего общаго съ землею не имѣетъ. Это тѣмъ болѣе странно, что и у гр. А. Толстаго есть одно граціозное и задушевное стихотвореніе, которое рѣшительно противорѣчитъ такому дуализму.

Горними тихо летѣла земля небесами,
Грустныя долу она опускала рѣсницы;
Слезы въ пространство отъ нихъ упадая звѣздами,
Свѣтлой и длинной вилися за ней вереницей.
Встрѣчныя тихо ее вопрошали свѣтила:
Что ты грустишь? И о чемъ эти слезы во взорѣ?
Имъ отвѣчала она:—Я земли не забыла,
Много оставила тамъ я страданья и горя.
Здѣсь я лишь ликамъ блаженства и радости внемлю,
Праведныхъ души не знаютъ ни скорби, ни злобы—
О, отпусти меня снова, Создатель, на землю,
Было-бъ о комъ пожалѣть и утѣшить кого-бы.

Да, это небо дѣйствительно сложилось изъ лучшихъ земныхъ элементовъ. Радость безъ скорби не удовлетворяетъ сердца, которое привыкло биться въ человѣческой груди. Земная радость,—возможность пожалѣть и счастье утѣшить,—желаннѣе блаженства праведныхъ, которые вполнѣ удовлетворены своимъ блескомъ.

Высокій смыслъ земнаго сочувствія кротко и мирно противопоставленъ самымъ плѣнительнымъ, самымъ величавымъ мечтамъ одинокаго счастья. Какъ жаль, что и поэтъ, вмѣстѣ съ встрѣчными свѣтилами, скоро позабылъ землю и ея скорби, скоро отказался отъ того вѣрованія, которое давало лучшую основу для человѣчески-высокой лирики! Только разъ онъ молился—„отпусти на землю“,—но много разъ просился на небо, чтобы тамъ скрыться отъ земной скорби и земной ревности. Изъ стихотвореній, скомпанованныхъ изъ земнаго горя и метафизическаго блаженства, самымъ яркимъ и характернымъ намъ кажется слѣдующее:

Слеза дрожитъ въ твоемъ ревнивомъ взорѣ—
О, не грусти, ты все мнѣ дорога!
Но я любить могу лишь на просторѣ—
Мою любовь, широкую какъ море,
Вмѣстить не могутъ жизни берега.
Когда Глагола творческая сила
Толпы міровъ воззвала изъ ночи,
Любовь ихъ всѣ, какъ солнце, озарила,
И лишь на землю, къ намъ, ея свѣтила
Нисходятъ порознь рѣдкіе лучи.
И порознь ихъ отыскивая жадно,
Мы ловимъ отблескъ вѣчной красоты;
Намъ вѣстью лѣсъ о ней шумитъ отрадной,
О ней потокъ гремитъ струею хладной,
И говорятъ, качаяся, цвѣты.

Всѣ данныя стихотворенія распадаются на двѣ категоріи земной поводъ, т. е. грусть и слезы ревности, и мистическое разрѣшеніе земнаго драматизма въ оригинальной теоріи любви. Займемся пока данными втораго порядка. Мы хотимъ попытаться понять и объяснить сущность даннаго здѣсь *міровоззрѣнія*. По нашему мнѣнію, даже крайніе представители той мысли, что поэзія есть явленіе безусловно таинственное, не рѣшатся съ такою-же прямолинейностью отстаивать загадочность и необъяснимость системы и теоріи; по общему мнѣнію, отвлеченная мысль есть общечеловѣческое достояніе, вполнѣ доступное изученію и разбору, и, конечно, дѣло не можетъ измѣниться отъ того, что мысль изложена въ стихахъ, а не въ прозѣ. Въ чемъ-же сущность космогоніи поэта? Названіе творческаго начала „Глаголомъ“ говоритъ о гностическомъ оттѣнкѣ всего міровоззрѣнія. Въ какомъ-же отношеніи стоитъ къ этому Глаголу Любовь-солнце? Имѣетъ-ли она вполнѣ самостоятельное значеніе, или-же сотворена зиждительною мощью Глагола? И отчего Любовь, вполнѣ озарившая всѣ остальныя созданія Глагола, скупо шлетъ свои рѣдкіе лучи одной землѣ? Безъ отвѣта на эти вопросы ни наша мысль, ни наше умственное зрѣніе удовлетворены быть не могутъ. Но пойдемъ дальше. Что-же такое Любовь сама по себѣ и тамъ, въ другихъ мірахъ, гдѣ она блещатъ, какъ солнце? Опредѣленный отвѣтъ на это дается въ третьей строфѣ, гдѣ Любовь отожествляется съ вѣчною Красотою. Отсюда, по терминамъ философіи,

какъ Любовь, такъ и Красота—субстанціи, т. е. существуютъ вполнѣ самостоятельно и нисколько не зависятъ отъ человѣческаго сознанія и чувства. Что-же такое любовь и красота человѣческаго сознанія? Человѣкъ и ищетъ и находитъ черты Любви-Красоты „порознь"; это отчасти и понятно; Любовь расходится по мірозданію отдѣльными лучами, такъ что и въ ея непосредственныхъ проявленіяхъ замѣтна дробность и разнообразіе. Но въ совокупности своихъ лучей Любовь даетъ единство и полноту, и люди жадно стремятся обнять ее во всей законченности. Уже и здѣсь тема разрѣшена; земной драматизмъ устраненъ. Какая ревность имѣетъ право поднять свой голосъ противъ этой жажды Красоты? Какая женщина,—одинъ и ничтожный лучъ міровой Красоты,—имѣетъ право требовать, чтобы поэтъ только въ ней находилъ всю полноту Любви? Но поэтъ еще нагляднѣе доказалъ тщету и суетность женской ревности.

И любимъ мы любовью раздробленной
И тихій шопотъ вербы надъ ручьемъ,
И милой дѣвы взоръ на насъ склоненный,
И звѣздный блескъ, и всѣ красы вселенной,
И ничего мы вмѣстѣ не сольемъ.

Поэтъ отдалился отъ истоковъ Глагола и приблизился къ щекотливымъ темамъ земли. Но и здѣсь усиленною метафизикою, какъ щитомъ, онъ закрылъ себя отъ земныхъ подозрѣній. Онъ груститъ о „дробности" человѣческой любви. Трудно понять содержаніе этого термина. Значитъ-ли это, что человѣкъ не можетъ отдать всей своей любви одному шопоту вербы, одному взору дѣвы или одному звѣздному блеску? Но тогда какое значеніе будетъ имѣть его скорбь о томъ, что „ничего мы вмѣстѣ не сольемъ"? Неужели поэтъ хотѣлъ въ одинъ моментъ времени и однимъ психическимъ актомъ любить всѣ красы вселенной, не забывая ни одной, сливая вмѣстѣ шопотъ вербы со взоромъ дѣвы? О чемъ онъ тоскуетъ? О томъ-ли, что мы любимъ многое, или о томъ, что мы любимъ одно,—любимъ одинаково или различно? Стихотвореніе не даетъ никакихъ основаній думать, что поэтъ хотѣлъ бы слить всю свою любовь въ *одномъ* лучѣ Красоты; тогда бы не зачѣмъ было говорить о вербѣ и звѣздахъ. Приходится мириться съ тѣмъ, что на землѣ, куда порознь падаютъ рѣдкіе лучи Любви, и любовь человѣка—по необходимости далека отъ совершенства. Причемъ-же здѣсь ревность? Изъ за чего плакала ревнивая женщина? Изъ за шопота-ли вербы, или изъ-за блеска звѣздъ, или изъ-за взора дѣвы? Можно думать, что не всякое „дробленіе" любви сопровождается земною ревностью. Въ виду этого непонятно, зачѣмъ поэтъ въ избыткѣ откровенности признается, что онъ „дробитъ" свою любовь даже больше, чѣмъ это кажется ревнивой женщинѣ? Можетъ быть, ревность успокоилась бы вполнѣ, если бы поэтъ побольше остановилъ свое вниманіе на „дѣвѣ" и доказалъ законность только такой „дробности"? Но поэтъ не остановился и на этомъ. У него было въ запасѣ еще одно утѣшеніе,—по правдѣ сказать, очень горькое утѣшеніе.

Но не грусти, *земное* минетъ горе,
Пожди еще—*неволя недолга*—
Въ одну любовь *мы всѣ* сольемся вскорѣ,
Въ одну любовь, широкую какъ море,
Что не вмѣстятъ *земные берега*.

Мы подчеркнули тѣ выраженія, которыя говорятъ о *неземной* любви, т. е. о любви послѣ смерти. Иначе зачѣмъ бы сливаться „въ одной любви" „всѣмъ", т. е. и ревности, и дѣвѣ, и поэту, и звѣздамъ? Тогда какое печальное утѣшеніе, что „неволя недолга", т. е. смерть не за горами! И можно-ли успокоить земную ревность неземною любовью? Чтобы хоть какъ-нибудь выпутаться изъ этихъ недоразумѣній, мы должны предположить, что поэтъ нарочно скрываетъ отъ постороннихъ глазъ прямой смыслъ своего утѣшенія, что онъ говоритъ о неземной любви въ земныхъ условіяхъ. Пусть такъ; но развѣ это устраняетъ ревность, развѣ Глаголъ, и Любовь-Красота, и раздробленная любовь человѣка, и отсутствіе простора спасали кого-нибудь отъ земныхъ подозрѣній? Да, чувство поэта поразительно неясно, и отъ близости слишкомъ величавыхъ мистическихъ образовъ земная лирика покрылась мертвенною блѣдностью.

Но порой, при встрѣчѣ съ земными явленіями, слабѣетъ и эта непреклонная философія. Поэтъ признается, что онъ любитъ „отыскивать за лазурнымъ сводомъ рядъ иныхъ жизней", что онъ только „мимоходомъ" и „съ улыбкой" смотритъ на „прахъ заботъ и горестей земныхъ". Въ искренности этихъ признаній сомнѣваться трудно;

мы уже видѣли, что на земную ревность онъ дѣйствительно смотритъ только мимоходомъ. Но и онъ не вполнѣ окрѣпъ въ неземныхъ убѣжденіяхъ.

Зачѣмъ-же сердце такъ сжимается невольно,
Когда твой встрѣчу взоръ, и такъ тебя мнѣ жаль,
И каждая твоя мгновенная печаль
Въ душѣ моей звучитъ такъ долго и такъ больно?

Зачѣмъ? Это недоумѣніе неземной философіи. Легко было-бы найти отвѣтъ, если бы удивленіе поэта передъ неземными чувствами не переносило основной лирическій мотивъ на другую почву. Какъ больно поэту отъ мгновенной чужой печали! Да, онъ мало еще нашелъ иныхъ жизней за лазурнымъ сводомъ, не вполнѣ отрѣшился отъ земнаго праха. Да, ему больно,—и кто съумѣетъ его утѣшить?

Впрочемъ утѣшеніе есть. Поэтъ проситъ свою подругу „не спѣшить туда, гдѣ міръ свѣтлѣй и чище“, проситъ помедлить съ нимъ „на пепелищѣ земныхъ надеждъ“. Съ оттѣнкомъ ревнивой любви онъ спрашиваетъ, „кто будетъ въ той странѣ, о другъ, твоя забота и кто твоя печаль?“ Онъ боится остаться одинъ „въ тревогѣ бытія, въ безбрежномъ колыханьи безъ цѣли и слѣда“.

Все это пока почти земные мотивы; но сила ихъ сохраняется и внѣ предѣловъ конечнаго существованія.

Слiясь въ одну любовь, мы цѣпи безконечной
Единое звено,
И выше восходить, въ сіянье правды вѣчной,
Намъ врозь не суждено.

Заманчиво! Но кто пойметъ и кто раздѣлитъ счастье этой вѣры?

„Чистѣйшая и спеціальнѣйшая поэтическая область“, — какъ называетъ стихотворную лирику г. Страховъ,—дѣйствительно загадочна и своеобразна. Подъ гнетомъ тяжелыхъ пластическихъ образовъ, въ неудобныхъ формахъ народнаго творчества, въ опасномъ сосѣдствѣ съ исключительнымъ міровоззрѣніемъ, чувство поэта утратило самобытность и свѣжесть. А если чувство безформенно и блѣдно,—сомнительно и существованіе лирики.

Лирика—наиболѣе музыкальная форма поэзіи; оперный драматизмъ почти немыслимъ безъ словъ и либретто; отвлеченныя мысли и безстрастно-красивые образы не могутъ воплотиться въ звукахъ.

Отсюда, вниманіе композиторовъ, повидимому, говоритъ за лирическія достоинства того или другаго поэта. Да, но современные композиторы дѣлаютъ смѣлую попытку замѣнить музыкою живопись и передать звукомъ цвѣтъ; рискнувъ на большее, они въ отрывочномъ словѣ подслушиваютъ музыкальную душу и равнодушны къ лирической музыкѣ цѣлаго. Въ музыкѣ на слова гр. А. Толстаго замѣтны особенности его лирики; лучшее въ ней краски и звуки, голоса природы и торжественные аккорды праздника, худшее—голоса человѣческаго сердца.

Было время, когда жрецы Аполлона стояли въ сторонѣ отъ научныхъ пререканій и мирно черпали свое вдохновеніе изъ кастальскаго источника. Это время прошло. Мысль утратила холодность и спокойствіе, будила гнѣвъ, сама загоралась яростью и, какъ всякій боецъ, грудью стояла за свои права. Слагался культъ мысли. Отзывчивая поэзія не могла остаться равнодушною и спокойною зрительницею этой борьбы. Съ тѣхъ поръ поэтъ сталъ—по словамъ Гейне—König des Gedankenreiches. Съ тѣхъ поръ и великіе, и невеликіе поэты заговорили о томъ, какъ сложились ихъ убѣжденія, какъ вѣрятъ они въ свою мысль, какъ ненавидятъ они враговъ своего знамени. Гейне гордился именемъ поэта-солдата (L'enfant perdu). Какое-же мѣсто занималъ въ этихъ битвахъ гр. А. Толстой? Мы уже видѣли, что поэтъ съ оттѣнкомъ ироніи смотрѣлъ не только на тѣхъ людей, которые во имя своего добра „шли напроломъ“, „давили встрѣчнаго-поперечнаго“, но и на тѣ „думы“, которыя корнями врывались въ сердцѣ и выростали въ стройное и высокое дерево. Да, онъ сталъ въ сторонѣ отъ тѣхъ думъ, которыя „прутъ впередъ“, сметая все съ своей дороги. „Всѣ воззрѣнія *возможны* (?), всѣ равно вѣрны или равно ложны“, но иногда и онъ понималъ возможность борьбы, не отрицалъ сущности спора и все-таки не приставалъ ни къ той, ни къ другой партіи, „всѣмъ простиралъ благую руку и никого не осуждалъ“. И онъ былъ убѣжденъ, что онъ правъ; онъ былъ доволенъ своимъ положеніемъ, гордо провозглашалъ свое безпристрастіе и свою независимость.

Двухъ становъ не боецъ, но только гость случайный,
За правду я бы радъ поднять мой добрый мечъ,
Но споръ съ обоими—досель мой жребій тайный,
И къ клятвѣ ни одинъ не могъ меня привлечь;
Союза полнаго не будетъ между нами—
Не купленный никѣмъ, подъ чье-бъ ни сталъ я знамя,
Пристрастной ревности друзей не въ силахъ снесть,
Я знамени врага отстаивалъ-бы честь.

Въ нѣкоторыхъ европейскихъ парламентахъ депутаты внѣ партіи называются „дикими"; у англичанъ—это триммеры. И Галифаксъ, не вигъ и не тори, на рубежѣ между царствованіями Іакова II и Вильгельма Оранскаго умѣлъ показать себя смѣлымъ и сильнымъ бойцемъ за свои идеи. Онъ *явно* спорилъ съ обѣими партіями, покидая виговъ въ дни ихъ торжества и возвращаясь къ нимъ въ дни пораженія. Это опредѣленный типъ бойца, который не остается равнодушнымъ къ борьбѣ партій, но только шире смотритъ и точнѣе знаетъ, за что бьется.—Если нѣтъ полнаго союза, возможно соглашеніе по нѣкоторымъ статьямъ договора. „Некупленный"—это еще не большая добродѣтель; въ обоихъ станахъ, вѣроятно, были не одни продажные кондотьеры и наемные солдаты. Можно отстаивать честь вражескаго знамени и въ то же время сражаться съ врагами. Поэтому отдѣльные моменты этого признанія ничего опредѣленнаго и характернаго еще не даютъ. Въ чемъ же собственно соль этого стихотворенія? Поэтъ свободенъ отъ *пристрастной ревности*, свободенъ отъ увлеченій и запальчивости борьбы; въ *любомъ* лагерѣ онъ вступится за знамя *врага*. Неизмѣнно холодный и разсудительный, онъ больше всего боится идти впередъ „напроломъ". У него „много добра въ головѣ", „зоркія очи", которыя „смотрятъ во всѣ стороны",—думы, которыхъ не окинуть разумомъ, и не высказать; и, конечно, никто не можетъ привлечь его къ клятвѣ и полному союзу. Дается то впечатлѣніе, что поэтъ сильнѣе каждаго стана порознь, что ему доступна истина цѣликомъ, а „бойцамъ" только односторонніе убѣжденія. Отчего-же онъ открыто не объявитъ войны обоимъ станамъ? Если онъ видитъ ихъ ошибки и знаетъ свою правду, онъ *долженъ* разсчитывать на побѣду. Или онъ не хочетъ побѣды своему убѣжденію? Если такъ, онъ не вѣритъ въ свою мысль. Сознаніе своего умственнаго превосходства—пріятно; но въ самомъ тонкомъ и ловкомъ діалектикѣ можетъ быть мало личной мысли. Необыкновенно возвышенныя мысли, для торжества которыхъ тонкій мыслитель не сдѣлалъ ничего, могутъ быть остроумны, но они почти всегда безжизненны. Живая мысль превращается въ убѣжденіе, а убѣжденіе часто бываетъ такъ же сурово, какъ иногда сурова любовь. Любовь по самому существу своему—самоограниченіе. Та любовь, которая раскидываетъ свои лучи „врозь по мірозданью", не любовь, а жалкая фикція любви, подъ которою таится совершенно иное содержаніе. Настоящая любовь собираетъ всю свою энергію въ одномъ лучѣ и ничего не „золотитъ безъ разбора". Чтобы разсмотрѣть одно, надо вытѣснить изъ поля сознанія все остальное. Нельзя любить человѣчество, можно любить человѣка. Любовь, какъ величайшая энергія жизни, можетъ быть колыбелью ненависти, поводомъ борьбы, источникомъ зависти,—силой, вызывающей и благословляющей зло и насиліе, оправдывающей месть. Любовь—основа сложившагося характера; ея отсутствіе—холодность, равнодушіе, апатія, разбросанность. Ставить любовь внѣ предѣловъ земной жизни—значитъ не только отрицать человѣческую любовь, но отрицать стройность, законченность и цѣлесообразность духовной конструкціи человѣка. Искать любовь въ надзвѣздныхъ или замогильныхъ сферахъ—значитъ отрицать жизнь, искать новыхъ формъ существованія и новаго типа психической организаціи. Любовь къ женщинѣ—только одинъ изъ видовъ любви, но въ ней особенно ярко сказались всѣ свойства этого чувства. Любовь и нѣжность, измѣна и ревность, обманъ и месть, эгоизмъ и самоотреченіе—всѣ демоны и геніи, всѣ пороки и добродѣтели человѣка сопровождаютъ это чувство и даютъ неисчерпаемый родникъ прозы и поэзіи, драмы и лирики. Любовь—прежде всего предпочтеніе. Такъ-же непримиримо и убѣжденіе. „Случайный *гость* двухъ становъ"—отрицаніе основы спора. Все признавать, все примирять къ себѣ—значитъ не имѣть личной формулы жизни и знанія. „Случайный гость всѣхъ становъ человѣческой борьбы" едва-ли можетъ быть названъ человѣкомъ. Такое отношеніе къ жизни было по плечу только лермонтовскому демону. Онъ

Презрительнымъ окинулъ окомъ
Творенье бога своего,
И на челѣ его высокомъ
Не отразилось ничего.

*

Отсюда, не принадлежать ни къ одной партіи почетно только тогда, когда есть своя, болѣе широкая программа. Знать и таить такую программу про себя—уже далеко не такъ почетно. „Знаю, да не скажу"—чаще всего говорятъ тѣ, кто только маскируетъ свое незнаніе. „Графъ А. К. Толстой,—говоритъ одинъ критикъ,— ни по характеру своего таланта, ни по особенностямъ своей натуры, не принадлежитъ ни къ упорнымъ поклонникамъ старыхъ идеаловъ, ни къ легковѣрнымъ сторонникамъ новыхъ порядковъ. Онъ стоитъ какъ-бы на рубежѣ двухъ умственныхъ эпохъ Россіи, примиряя обѣ эпохи и внушая довѣріе обѣимъ" [1]). Ни упорства въ старомъ, ни легковѣрія въ новомъ... Какой завидный талантъ! Какая счастливая натура!

Въ самомъ дѣлѣ, тревожная работа мысли, отмѣтившая начало нашего вѣка, положила свой отпечатокъ на всѣ проявленія духовной жизни. Цѣлостность и законченность характера нерѣдко приносились въ жертву стройности мышленія. Одинокій и смѣлый мыслитель сталъ героемъ самыхъ жгучихъ, самыхъ любимыхъ драмъ и романовъ. Можно замѣтить, что любовь, какъ любовь къ женщинѣ, какъ патріотизмъ, какъ эгоизмъ и честолюбіе, волновала сердца людей сильнѣе, когда она соединялась съ вѣрой въ свою мысль, съ опредѣленными убѣжденіями. Даже любители легкаго чтенія получили склонность къ „идейнымъ" героямъ. Человѣкъ, который мѣтитъ только въ „кругъ неизмѣримый", не vir нашего времени, почти не мужчина. Анемичная мысль, которая гибка и несамостоятельна какъ плющъ, которыя вьется вокругъ всякаго дерева, даетъ впечатлѣніе праздной и женственной мечтательности. Поэту и романисту новаго времени трудно игнорировать „убѣжденія". И гр. А. Толстой говорилъ о своихъ убѣжденіяхъ!...

Я васъ узналъ, святыя убѣжденья,
Вы спутники моихъ минувшихъ дней,
Когда за бѣглой не гоняясь тѣнью,
И думалъ я, и чувствовалъ вѣрнѣй,
И юною душою ясно видѣлъ
Все, что любилъ, и все, что ненавидѣлъ!

---

[1]) «Голосъ». 1875, № 279. X. Y. Z.

Да, вѣра въ свою мысль имѣетъ всѣ права на любовь и ненависть. Но какое горькое, какое злое чувство должна будить та бѣглая тѣнь, которая затуманила убѣжденія поэта! Какъ жаль, что долгіе годы онъ отдавалъ свою любовь не своей правдѣ! Что-же онъ любилъ и что ненавидѣлъ? „Средь міра лжи, среди чужаго міра" поэтъ сохранилъ свою правду, и, когда туманъ разсѣялся, онъ вышелъ на старую дорогу.

По прежнему сіяетъ правды сила,
Ее сомнѣнья болѣ не затмятъ,
Неровный кругъ планета совершила
И къ солнцу снова катится назадъ.
Зима пришла, природа зеленѣетъ,
Луга цвѣтутъ, весной душистой вѣетъ...

„Бѣглая тѣнь"—разрѣшилась „торжественнымъ аккордомъ",— но ни одного намека на сущность любви и ненависти, на содержаніе убѣжденій. Зачѣмъ механическое движеніе планеты, зачѣмъ весна, зачѣмъ эти вереницы яркихъ, но безсодержательныхъ образовъ? Этотъ гнѣвъ тихъ и мягокъ, эта любовь блѣдна и лѣнива. Нѣтъ, даже слово „убѣжденіе" здѣсь жертва чужому богу; это иновѣрецъ, который читаетъ чужія молитвы съ страннымъ акцентомъ и съ ошибками въ удареніи. Это и понятно; для поэта—„и кажись хорошо, а и лучше есть; а и худо кажись,—не безъ добраго". При такомъ взглядѣ на жизнь убѣжденіямъ нѣтъ мѣста.

Поэтъ въ сущности не имѣлъ накакого повода проповѣдовать мораль битвъ и житейскаго волненья; онъ искалъ въ жизни „сладкихъ звуковъ" и заставлялъ мелодично звучать даже „безотрадное сердце". Онъ любилъ красоту боевыхъ доспѣховъ, но самъ не былъ созданъ бойцомъ. A la guerre comme á la guerre, но онъ забываетъ надѣть передъ боемъ кольчугу, и что удивительнаго, если онъ скоро гибнетъ отъ раны. Правда, поэтъ сохранилъ боевую терминологію; только — „слова все тѣ же, но какъ будто смыслъ другой"... Съ внѣшней схематической стороны поэтъ подмѣтилъ въ строеніи мысли и убѣжденій красивые штрихи и, отмѣтивъ ихъ, сдѣлалъ все, что могъ. Онъ не принималъ участія въ битвахъ, потому что хотѣлъ любоваться битвами.

Театральныя декораціи, написанныя талантливою рукою опытнаго артиста, могутъ ласкать глазъ зрителя, могутъ быть очень эффектны, но никогда не создаютъ иллюзіи художественнаго творчества. Это только обстановка, только иллюстрація къ поэтическому произведенію, секретъ которой простъ и ясенъ. Электричество и Друммондовъ свѣтъ вмѣсто луны, бенгальскій огонь вмѣсто адскаго пламени, клочки бумаги вмѣсто снѣга — все это болѣе или менѣе удачная имитація, которая никого въ обманъ не вводитъ. И здѣсь, конечно, имѣется въ виду красота; но театральный механикъ — не творецъ красоты, а только ея фабрикантъ; способность къ самостоятельному творчеству ему можетъ только повредить; съ него вполнѣ довольно вкуса, умѣнья пользоваться театральными эффектами и угождать требованіямъ вульгарной эстетики.

Но есть одинъ пріемъ, посредствомъ котораго эффектная красота, сдѣланная по чужимъ рецептамъ, можетъ пріобрѣсти поразительную власть надъ человѣческимъ воображеніемъ. Стоитъ только уничтожить прямой и непосредственный смыслъ отдѣльныхъ подробностей, дать почувствовать таинственное и аллегорическое значеніе всей картины, чтобы очаровать воображеніе, вызвать вереницы мыслей, которыя не имѣютъ ничего общаго съ конкретными данными. Дѣлатель красоты, владѣя искусствомъ дѣлать тайну, всегда обезпечиваетъ себѣ выдающійся успѣхъ въ обществѣ. Искусство создавать тайну изъ поразительно простыхъ элементовъ—искусство мудреное. Отъ шарадъ и ребусовъ, придуманныхъ для гимнастики дѣтской мысли, отъ балаганной магіи и шарлатанства, минуя спиритизмъ и внушеніе, мы можемъ дойти до аскетическихъ упражненій александрійскихъ мистиковъ, до эзотерическаго ученія пиѳагорейской школы, до мистерій египетскихъ жрецовъ. Какъ изъ ничего создать тайну—вопросъ, который всегда предоставлялся изворотливости частныхъ предпринимателей. А это жаль. И философы, и историки заботливо отмѣчаютъ готовность человѣческой мысли смиренно остановиться передъ порогомъ таинственности; но лучшій способъ останавливать дѣятельность здраваго смысла и парализовать его паническимъ недоумѣніемъ до сихъ поръ достаточно не разъясненъ.

Тотъ-же оригинальный мыслитель даетъ ключъ къ этому тайнодѣланію. „Любовь къ умственному авторитету вовсе не платоническая, а обыкновенная, супружеская d'un mariage de raison, такая любовь, въ которой мечтами и поэзіей пожертвовано для домашнихъ удобствъ, для экономіи, для порядка, для лѣни. Лѣнь и привычка—два несокрушимые столба, на которыхъ покоится авторитетъ"... Но что дѣлать людямъ, которые боятся личной отвѣтственности, но не имѣютъ живаго авторитета? *Они преклоняются передъ кумиромъ безличнымъ, передъ анонимною тайною и въ орденской арганизаціи получаютъ желанныя возжи и кнутъ.*

Красота у гр. А. Толстаго нашла могучаго союзника въ таинственности. Какъ онъ сдѣлалъ свою красоту? Гдѣ онъ нашелъ для нея тайну? Только отвѣтъ на эти вопросы обобщитъ тѣ частные выводы, къ которымъ привелъ насъ анализъ его произведеній. Если въ его эпическихъ и драматическихъ образахъ мало правды и жизни, если его лирика блѣдна и безлична, если его мысль любитъ полумракъ и боится дневнаго свѣта, и если все это дань красотѣ и граціямъ,—что-же такое эта жестокая красота сама по себѣ? Это не только красота, это и символъ. Дамаскинъ смотритъ въ сокровенное горнило, гдѣ трепещутъ творческія силы. Донъ-Жуанъ — избранникъ природы. Узоръ—сквозныя начертанія. Любовь—космическая субстанція, подобная солнцу. За пластически-очерченными образами—мистическій полумракъ и непостижимая тайна. Данъ-ли хоть гдѣ-нибудь ключъ къ этой тайнѣ? Нѣтъ, нигдѣ; загадочный шифръ такъ и остался навсегда тайнымъ. Можно сказать, что красота сама по себѣ загадочна. Почему именно эти, а не другіе объекты жизни и искусства даютъ полное удовлетвореніе нашему эстетическому чувству и властно порабощаютъ наше вниманіе,—вопросъ, на который отвѣта еще нѣтъ. Другой тайны въ художественной красотѣ не существуетъ. Но есть другая красота, которая нуждается еще въ одной и притомъ спеціальной тайнѣ; это тоже бракъ *по разсчету;* здѣсь красота безъ тайны вульгарна, а тайна безъ красоты неинтересна.

Въ гипотезахъ и теоріяхъ, по нашему мнѣнію, мы не найдемъ *жизненнаго* комментарія къ этому вопросу. Позволимъ себѣ сослаться на одно историческое явленіе, которое сложилось приблизительно изъ такихъ-же элементовъ, какъ и поэтическое творчество гр. А. Толстаго. Мы говоримъ о масонствѣ. Къ сожалѣнію, „тайны"

масонства слишкомъ рѣдко останавливаютъ на себѣ вниманіе русскаго пишущаго и читающаго общества, хотя во многихъ отношеніяхъ онѣ заслуживаютъ самаго пристальнаго изученія. Въ виду этого мы считаемъ необходимымъ пересказать нѣкоторыя подробности ритуала и ученія Вольныхъ Каменьщиковъ, ограничиваясь, конечно, тѣмъ, что имѣло отношеніе къ ихъ тайнѣ и къ ихъ красотѣ.

Масонство даетъ краснорѣчивое доказательство крайне неутѣшительной мысли, что можно вѣровать, не зная во что вѣруешь,— вѣровать безъ надежды узнать,—ждать новыхъ и рѣшительныхъ откровеній послѣ многократныхъ и серьезныхъ разочарованій. Въ 1810 г. министръ полиціи въ своемъ докладѣ о масонскихъ ложахъ между прочимъ писалъ: „о первыхъ двухъ ложахъ Жеребцова и Віельгорскаго замѣтить должно, что система ихъ ничего осудительнаго въ себѣ не заключаетъ, что бумаги ихъ состоятъ изъ однихъ обрядовъ и церемоніаловъ, что ученія въ нихъ мало и предмету никакого, въ чемъ сами начальники согласуются. Оба признавались мнѣ, что они никакой точной цѣли не имѣютъ и масонской тайны никакой не вѣдаютъ. Въ такомъ положеніи никакая ложа долго существовать не можетъ. Занимаясь одними наружными обрядами, церемоніями и пріемами, въ продолженіе времени занятіе сіе членамъ конечно покажется скучнымъ; и тогда или вовсе ложа должна рушиться, или превратиться въ общество шумное и непристойное, въ коемъ главной цѣлью собраній будетъ ложа столовая. Примѣры такого ходу бывали вездѣ, гдѣ масонскія ложи утверждались не на истинномъ и твердомъ основаніи“ [1]).

И начальники ложъ не знали масонской тайны; но мы имѣемъ данныя думать, что узнать ее они очень хотѣли. Въ Шлиссельбургской крѣпости на вопросъ (3-й) Шешковскаго Новиковъ между прочимъ показалъ: „бывъ однажды у барона Рейхеля и разговаривая черезъ переводчика,—не помню кто былъ,—о всѣхъ раздѣленіяхъ и разныхъ партіяхъ въ масонствѣ, спросилъ я у него въ самыхъ сильныхъ выраженіяхъ: я не прошу Васъ о вышнихъ градусахъ, ниже о изъясненіи масонства, потому что я рѣшилъ терпѣливо ожидать, упражняясь сколько могу въ нравственности, самопознаніи и исправленіи себя, но

[1]) А. Н. Пыпинъ. Матеріалы для исторіи масонскихъ ложъ. «Вѣстн. Евр.» 1872 г., т. I, стр. 565.

прошу Васъ, дайте признакъ мнѣ такой, по которому бы я могъ безошибочно узнать истинное масонство отъ ложнаго; чтобы нехотяне зайти въ ложное, что я по сему признаку вѣрно слѣдовать буду, но что ежели онъ дастъ несправедливый, то онъ Богу отвѣтствовать будетъ. Подъ именемъ истиннаго масонства разумѣли мы то, которое ведетъ посредствомъ самопознанія и просвѣщенія къ нравственному исправленію кратчайшимъ путемъ по степенямъ христіанскаго нравоученія; и просилъ его о томъ со слезами. Онъ также со слезами сказалъ мнѣ, что онъ охотно это сдѣлаетъ и скажетъ вѣрно,—и сказалъ— всякое масонство, имѣющее политическіе виды, есть ложное; и ежели ты примѣтишь хотя тѣнь политическихъ видовъ и растверживанья словъ равенства и вольности, то почитай его ложнымъ“. Мало-же сказалъ знаменитому русскому масону баронъ Рейхель, если только Новиковъ весь его отвѣтъ передалъ Шешковскому!..

Въ другомъ случаѣ тотъ-же Новиковъ признавался, что въ ложахъ „хотя и дѣлались объясненія по градусамъ на нравственность и самопознаніе, но они были весьма натянуты и недостаточны“. Елагинъ по этому поводу позволялъ себѣ желчныя и сатирическія выходки. „Не пріобрѣлъ я изъ тогдашнихъ работъ нашихъ ни тѣни какого-либо ученія, ниже преподаяній нравственныхъ, а видѣлъ токмо единые предметы неудобопостижимые, обряды странные, дѣйствія почти безразсудныя; и слышалъ символы неразсудительные, катехизисы, уму несоотвѣтствующіе; повѣсти, общему о мірѣ повѣствованію прекословныя; объясненія темныя и здравому разсудку противныя, которыя нехотѣвшими и незнающими мастерами безъ всякаго вкуса и сладкорѣчія преподавались“... Многіе мастера умѣли только „со степеннымъ видомъ въ открытой ложѣ шутить, и при торжественной вечерѣ за трапезою несогласнымъ воплемъ непонятныя ревѣть пѣсни и на счетъ ближняго хорошимъ упиваться виномъ, да начатое Минервѣ служеніе окончать празднествомъ Бахусу“...

И, видя все это, начальники масонскихъ ложъ все еще продолжали вѣрить въ тайну и ждать откровеній! Самъ Елагинъ въ одной своей бесѣдѣ говорилъ: „чистосердечіе мое откроетъ вамъ, что божественная наука наша столь необъятнаго пространства и столь глубокаго умственнаго существа, что изъ упражняющихся въ ней и такой многознающимъ и блаженнымъ нарещися можетъ, который вѣрно до-

кажетъ собѣ, что онъ ничего не знаетъ“... „Признаться надобно, говорилъ онъ, что столь долгое время странствованія нашего путемъ хотя истиннымъ, но невразумительнымъ, мракомъ иносказательныхъ рѣченій, яко колючимъ дерномъ, покровеннымъ и гіероглифами неудобопроницательными, яко древесною гущею, усажденнымъ, могло къ нетерпѣливости (розенкрейцеровъ) послужить виною. Понеже сей, ведущій ко храму премудрости, путь столь труденъ и отъ зрѣнія смертныхъ съ толикою закрытъ осторожностью, то и не удивительно, что заблуждаясь по немъ многія лѣта большая часть изъ насъ не только въ сумнѣніе объ истинѣ его, но и въ самое невѣріе о дѣйствительности его впали“.

Въ распоряженіи ордена тайны было слишкомъ много, а откровеній слишкомъ мало. Неудобство такого положенія конечно, испытывали на себѣ и сами мастера. Каково-же было положеніе учениковъ, которые при посвященіи въ степень узнавали только нѣсколько новыхъ обрядовъ и таинственное слово своей степени? Постановленіе, принятое масонами Великой Провинціальной ложи въ сентябрѣ 1827 г., констатируетъ безпорядки и неустройство организаціи, т. е. преступную любознательность и пытливость нѣкоторыхъ учениковъ. Провинціальная ложа замѣтила, что „новопринятые “адепты масонства соскучились и отъ скуки „начали искать удовлетворенія своему любознанію *неправильными* путями, возъимѣли дерзкое намѣреніе уловить тайну, *вмѣсто того, чтобы получить ее въ награду за практическое исполненіе самою премудростію предначертанныхъ должностей*“...

Итакъ, обремененные тайною, русскіе масоны терпѣливо ждали откровеній съ запада. Чѣмъ-же они наполняли свой досугъ, какъ готовились къ воспріятію вѣчной истины? Крайняя партія масонства—розенкрейцеры, занимались ручными философическими работами,—избранные братья—чтеніемъ назидательныхъ и символическихъ книгъ, а все огромное большинство—обрядами, церемоніалами и пріемами.

Само собою понятно, что у порога масонской тайны могла существовать только „наука необъятнаго пространства“ и бездонно-„глубокаго умственнаго существа“; иначе орденская дисциплина подверглась бы большой опасности отъ дерзкаго „любознанія“.

Изъ массонскихъ книгъ позволимъ себѣ остановиться на двухъ чтобы познакомиться съ отрывками подготовительной философіи этого братства.

„Хризомандеръ, аллегорическая и сатирическая повѣсть, различнаго весьма важнаго содержанія. Съ эпиграфомъ: „rerum regina est ratio, naturaque mater; nam natura parit res, ratioque regit. Печатано съ указнаго дозволенія въ Москвѣ, въ вольной типографіи И. Лопухина, 1783 г.“. Книга дѣйствительно различнаго содержанія. Сатира бичуетъ ябеду и смѣется надъ женщинами; подчеркивая свое знаніе человѣческаго сердца, авторъ иронизируетъ надъ инстинктами чувственности. Но и самъ онъ даетъ—романъ, только на особой подкладкѣ. Дѣйствующія лица его повѣсти—первосвященникъ и генералъ-патріархъ Гиперіонъ съ ясной горы Еѳирота, Хризомандеръ, Темана, Кибритъ и Гидромола. Кибритъ влюбленъ въ Гидромолу. „Свойство любви между ними было слишкомъ гармоническо и они дѣйствительно умерли отъ любви; но умерли не на вѣчное уничтоженіе, а на возрожденіе къ новой и совершеннѣйшей жизни“ (67—68). Послѣ смерти трупы ихъ были положены генералъ-патріархомъ въ особый приборъ, удивительно напоминающій реторту, гдѣ, посредствомъ магическихъ и алхимическихъ средствъ, они ожили для новой совершеннѣйшей жизни. Однимъ изъ главныхъ цѣлебныхъ средствъ была „перегнанная райская вода“. Разсказъ о посмертной любви Кибрита и Гидромолы постоянно прерывается мудрыми философскими разсужденіями въ духѣ магіи и чародѣйства. Вотъ какъ, напримѣръ, авторъ рѣшаетъ вопросъ объ отношеніи Существа всѣхъ существъ къ натурѣ. „Существо всѣхъ существъ по всевѣдѣнію своему знаетъ все, по вездѣприсутствію своему бываетъ въ одно время во всѣхъ мѣстахъ—на небѣ, на морѣ и на землѣ, по всемогуществу своему производитъ все такъ, какъ Ему угодно. Для чего-жъ ему препоручать помощнику (натурѣ) сохраненіе дѣлъ своихъ и расположеніе тварей своихъ? Богъ самъ дѣлаетъ все, сильнымъ словомъ своимъ возставляетъ и держитъ все такъ-же, какъ и въ началѣ міра. Онъ самъ есть невидимая и непостижимая натура, образующая, питающая, производящая внѣшнюю природу, т. е. тварей всякаго рода, и объявляющая себя ей. Солнце, луна и звѣзды суть орудія Его; стихіи суть хранилище Бо-

жіе, изъ котораго безпрестанно *изливается матерія* на произведеніе и содержаніе всѣхъ тварей и *втекаетъ* въ оныхъ. Небо и земля имѣютъ того ради безпрестанное между собою сношеніе; эѳиръ, воздухъ и облака суть посредственники ихъ; но духъ Его исполняетъ и производитъ все и дѣйствуетъ во всемъ" (86). Не смотря на матеріализацію Высшаго Существа, можетъ казаться, что Гиперіонъ излагаетъ пантеистическое воззрѣніе. Но это далеко не такъ; это только метафизика заклинателей и колдуновъ. „Всѣ животныя, отъ человѣка до насѣкомаго, происходятъ отъ смѣшенія двухъ сѣмянъ, т. е. мужескаго и женскаго, въ своемъ родѣ и въ натуральномъ порядкѣ; но никто, ниже малѣйшій червь, не происходитъ по случаю, или изъ одной гнилости безъ сѣмени, хотя и бредили о томъ многіе писатели первыхъ и среднихъ временъ, да и нынѣ еще нѣкоторые бредятъ. Но рождающееся изъ того бываетъ одно. Минералы и металлы, соли, руды, драгоцѣнные и недрагоцѣнные камни, всѣ имѣютъ собственныя свои сѣмена, которыя, по древнему философскому выраженію, суть сѣра, въ которой скрыто спецификальное существо всякаго минеральнаго и металлическаго нераздѣльнаго; Меркурій же ихъ, наводящій тѣло, есть вода. Но всеобщій Меркурій, безъ втеченія котораго ничто не произрастаетъ, ничто не плодится, носится между небомъ и землею въ Понтическомъ морѣ мудрецовъ, вбираетъ въ себя безпрестанно силы какъ отъ неба, такъ и отъ земли, и паки безпрестанно раздѣляетъ оныя и содержитъ каждую изъ тварей, которымъ всѣмъ купно нуженъ. Онъ есть строитель и искусникъ неисчерпаемой натуры, надъ составомъ которой работаетъ неутомимо день и ночь. Онъ собираетъ въ хранилища свои все излишнее внѣшней натуры, т. е. всего творенія, образуетъ его, насыщаетъ невидимою пищею и награждаетъ изъ того паки всякій недостатокъ" (140—142). Эта удивительная мудрость создалась, конечно, не на почвѣ опыта, а досталась какъ тайна отъ строителей Соломонова храма.—Какое „необъятное пространство"! Сколько здѣсь „глубокаго умственнаго существа"! И этой тайны еще мало масонамъ?

Путемъ подобнымъ разсужденій природа превратилась въ философскую тайну. Чтобы объяснить феноменъ жизни, придуманы сложные и геометрически-стройные аппараты. Меркурій и собираетъ, и паки раздѣляетъ элементы жизни. Техническое совершенство и механическая сложность міроздания сообщаютъ ему такія-же свойства школьнаго авторитета, какими въ средніе вѣка пользовался Аристотель. Но Аристотель говорилъ человѣческимъ языкомъ, а природа — молчитъ. Надо заставить говорить природу—и вотъ побужденіе къ „ручной философической работѣ". Рабъ по складкамъ одежды своего господина хочетъ угадать его мысли. Какое счастье для недоучки лекаря, которому довелось препарировать мозгъ Шекспира? По своей медицинской малограмотности онъ убѣжденъ, что хирургическимъ путемъ (тоже „ручная работа!"), онъ разрѣшитъ загадки генія и геніальности! И психо-физіологія, еще недавно находившая въ сложности завитковъ мозговаго вещества доказательство интеллигентности и талантливости, была-ли вполнѣ свободна отъ масонскихъ пріемовъ мышленія?

До какой сумасбродной самоувѣренности можетъ быть доведена та практическая тенденція, которая сопровождаетъ большинство естественно-научныхъ изысканій, можно видѣть изъ одной популярной масонской книги—„Фил. Авр. Ѳеофраста Парацельса Бомбаста ф. Гогенгейма Химическая Псалтирь, или философическая ручная книга. Здѣсь или нигдѣ искомое нами. (На заглавномъ листѣ вокругъ геометрической фигуры надпись: отъ Единаго все (bis) къ Единому). Въ Москвѣ, въ вольной типографіи у И. Лопухина, 1784 г." Это руководство для „истиннаго огня-работника", чтобы вываривать въ ретортахъ „совершенное и совершеннѣйшее бытіе" и въ концѣ концовъ „Единое", какъ простѣйшую матеріальную сущность природы и какъ высшее логическое обобщеніе. По 19-ому тезису этой Псалтири „рукодѣліе сего великаго дѣла превосходитъ всѣ естества таинства, и, ежели кому отъ Бога или отъ художника не откроется и дѣломъ не покажется, тотъ никогда изъ книгъ къ оному не достигнетъ". Цѣль этого рукодѣлія—найти послѣднее утонченіе матеріи,—„духъ матеріи", по выраженію „огня-работниковъ",—а черезъ нее панацею и архей, философическій камень и химическое hominum factio. „Философическій камень есть ничто иное, какъ злато и сребро, которое совершенною и драгоцѣнною тинктурою одарено есть" (34). „Тинктура несовершенному совершенство придающая, происходитъ изъ источника солнца и луны" (48). „Душа не можетъ принять инаго вида, какъ токмо отъ

междуприходящаго духа, который есть не иное что, какъ золото, обращенное въ меркурія“ (55). „Злато, въ меркуріи разведенное, есть душа и духъ“ (57). „Коль скоро при рожденіи и при жизни какія вещи огонь погаснетъ, толь скоро нападаетъ смерть на вещь растущую“ (93). „Мудрые приводятъ годы въ мѣсяцы, мѣсяцы въ недѣли, а сіи во дни“ (119). „Въ ученіи мудрыхъ сказано, что мы необходимо должны побуждать (подстрекать) вещество“ (140).

Общее обязательное правило каждаго таинственнаго ученія—очевидная нелѣпость и безсмыслица для профановъ. Самыя странныя части сложнаго механизма не парализуютъ дѣятельности здороваго мышленія, если въ нихъ замѣтна цѣлесообразность. Явная невозможность и недостижимость цѣли—одно изъ наиболѣе дѣйствительныхъ средствъ для иллюзіи таинственности. Въ этихъ чертахъ „рукодѣлье огня-работниковъ“ вполнѣ аналогично съ пріемами обыкновеннаго колдовства. Но въ частностяхъ искусства „подстрекать вещество“ эти двѣ великія отрасли шарлатанства значительно расходятся. Колдуны признаютъ болѣе дѣйствительнымъ средствомъ полную безсмыслицу, они употребляютъ слова, которыя ни на одномъ языкѣ не имѣютъ никакого значенія, или соединяютъ обычныя слова въ такомъ порядкѣ, въ какомъ они легче всего останавливаютъ мышленіе паціентовъ. Масоны не брезгуютъ и этими простыми пріемами. Но иногда они позволяютъ себѣ и роскошь кажущагося смысла, внѣшніе признаки научнаго или, по крайней мѣрѣ, нормальнаго мышленія. Химія и вещество, радиксъ и единица отдаютъ во власть тайны того, кто не боится слова „жупелъ“. Нравственное чувство успокоится, а мысль напряжется въ тщетныхъ усиліяхъ при откровеніи Философа Неизвѣстнаго (книга „О заблужденіяхъ и истинѣ“) что „зло ниже добра, ибо не побѣждаетъ добра и лживо, ибо не можетъ заключаться въ единицѣ“ (11). Дается тезисъ, что „хотя образы измѣняются, но коренное вещество остается то же“ (83) и этому „числительный существъ законъ есть неоспоримое свидѣтельство: Единъ существуетъ и понимается независимо отъ другихъ чиселъ; и когда, протекая чрезъ десятокъ, оживотворилъ ихъ, оставляетъ ихъ позади себя и возвращается къ Единицѣ“ (84). „Кому въ самомъ дѣлѣ, неизвѣстно, что все учреждено по вѣсу, числу и мѣрѣ? Но вѣсъ не есть число, число не есть мѣра и мѣра не есть никоторое изъ первыхъ. Да будетъ-же мнѣ дозволено сказать, что число есть то, что рождаетъ дѣйствіе; мѣра есть, что учреждаетъ его; а вѣсъ то, что производитъ его (160). Но, „дабы предупредить безпокойство подобныхъ мнѣ, которые могутъ подумать, что сія причина дѣйствующая и разумная, о которой имъ говорю, есть вымышленное и мечтательное Существо, скажу имъ, что есть люди, которые познали ее физическимъ образомъ; и что всякій такъ бы узналъ ее, когда бы возложилъ на нее свое упованіе и потщился очистить и укрѣпить свою волю“ (184) [1]. Что можно думать при откровеніи, что „Высшее существо есть совершенный прямоугольный треугольникъ?“

Несомнѣнно, что и эти таинственные намеки могли производить необыкновенно сильное впечатлѣніе на тѣхъ экзальтированныхъ людей, которыхъ плѣняла возможность не только всевѣдѣнія, но и всемогущества. Такіе люди могли терпѣливо ждать, когда послѣ квадратовъ, шестиугольниковъ и другихъ геометрическихъ фигуръ, имъ наконецъ откроется пентаграмма, при помощи которой они наполнятъ золотомъ свои карманы и вернутъ утраченную молодость. Но полное безуміе надежды—незаурядное свойство людей, а масонство искало прозелитовъ, стремилось сѣтью лжъ опутать весь міръ. Повидимому, оно само знало свою слабую сторону. Въ самомъ дѣлѣ, все его міровоззрѣніе поразительно непоэтично. Какъ любоваться природою, когда она только призрачное естество, сквозь которое просвѣчиваютъ соблазнительныя тайны меркурія? Какъ любоваться формой всего существующаго, когда эта форма только досадная оболочка плѣнительной тайны?

Масонство могло догадываться и чувствовать, что и его мораль блѣдна и прозаична, что она не можетъ привлечь къ нему горячія сердца энтузіастовъ. Римскій патріотизмъ, высокое одушевленіе аскетовъ, страстная жажда любви и сочувствія — могутъ охватить всего человѣка и примирить съ какими угодно доктринами и фор-

[1]) Оказывается, что и нашъ знаменитый современникъ Эдиссонъ держится такого-же мнѣнія. Недавно газеты оповѣстили, что, по мнѣнію американскаго изобрѣтателя, существованіе Бога можетъ быть доказано химическимъ путемъ. Газеты подмѣтили въ этомъ мнѣніи религіозность и похвалили Эдиссона.

мами жизни. Но мораль масонства—скорѣе приличіе и порядочность, чѣмъ увлеченіе и сердечность. Это проповѣдь международнаго джентльменства. Соединеніе сердцемъ при разъединеніи въ догматахъ, практическое осуществленіе заповѣди братства, доступность ордена для всѣхъ, гостепріимство иноземныхъ ложъ къ братьямъ-каменьщикамъ, единство іерархіи и регалій, универсальный языкъ неизмѣнныхъ знаковъ, благотворительность—это только уставъ практически-удобной и удачной организаціи, разсчитанной скорѣе на благоразуміе, чѣмъ на порывъ и увлеченіе.

Прозаизмъ метафизики и морали заставилъ масоновъ обратиться къ эстетическимъ искушеніямъ. Ложи масоновъ, сначала пуритански-простыя, стали щеголять другъ передъ другомъ роскошью и богатствомъ. Надо было выдумать красоту. Въ ложахъ масонства не было мѣста истинному искусству. Свободное и самобытное творчество не могло бы мириться съ гнетомъ пустой организаціи, основанной на покорности и самоотреченіи. Надо было приготовить красоту домашними средствами. И масоны достигли своей цѣли, когда создали свой ритуалъ изъ изящества и тайны.

Намъ нѣтъ нужды подробно описывать церемоніалъ и обряды массонскихъ ложъ. Почти каждый „градусъ“ имѣлъ свои обрядовыя разности, хотя общій колоритъ, общій характеръ обряда сохранялся вездѣ. Мы отмѣтимъ только тѣ частности, гдѣ замѣтнѣе всего обдуманный эстетическій эффектъ обрядныхъ дѣйствій. Масонство, сохраняя три главныя іоанновскія іерархическія степени—ученика, товарища и мастера,—всегда было склонно къ пышнымъ титуламъ и изящнымъ, но мало понятнымъ должностнымъ названіямъ. Рыцари Розоваго Креста, Рыцари Востока, Іерусалимскіе Принцы, Викарій Соломона, Избранные Братья, причудливое и таинственное названіе для каждаго отдѣльнаго члена ордена — вполнѣ подтверждаютъ это. По своему красивы, хотя и вычурны названія ложъ—„Трехъ Коронованныхъ Знаменъ“, „Трехъ Глобусовъ“ и т. п. На собраніяхъ нѣкоторыхъ ложъ „у гранъ-метра орденъ голубая лента; у метра-экоссе красная съ зелеными каймами“. Несомнѣнны двѣ основныя черты въ каждой изъ этихъ подробностей—изящество и безсмыслица; и то и другое имѣло свое значеніе для поддержанія престижа тайны.

При посвященіи въ третью массонскую степень кандидата вводили въ ложу съ завязанными глазами; передъ грудью его держали обнаженную шпагу; кандидатъ совершалъ путешествіе вокругъ ложи, гдѣ ему показывали символы смерти. Въ восточномъ углу ложи устраивалось нѣчто въ родѣ жертвенника, покрытаго бархатною пеленою; пелена была усыпана серебряными слезками; на жертвенникѣ устанавливались Адамовы головы; изъ глазныхъ впадинъ череповъ торчали вѣтки акаціи; на этихъ вѣткахъ утверждались свѣчи. Передъ жертвенникомъ стоялъ гробъ, въ которомъ лежалъ покрытый окровавленною сорочкою „мастеръ“, принятый въ ложу послѣднимъ. Кандидатъ долженъ былъ особеннымъ масонскимъ шагомъ перешагнуть этотъ гробъ. Когда срывали съ его глазъ повязку, мастера устремляли остріе своихъ шпагъ въ его обнаженную грудь. Кандидата валили въ гробъ и покрывали окровавленною пеленою. Великій Мастеръ спрашивалъ у Брата Вводителя, или у Брата Ужаснаго—„готово ли желѣзо? горячо ли оно?“ Надъ новопріемлемымъ читали легенду объ Адонирамѣ и при мастерскомъ словѣ „Макбенакъ“ быстро поднимали изъ гроба. На присутствующихъ были циркули, линейки, молоты и рабочіе передники. На полу рисовались геометрическіе чертежи. На стѣнахъ въ сіяніи буква G, первая буква въ словѣ „геометрія“. Кандидату объяснялся таинственный смыслъ обряда изъ легенды объ Адонирамѣ. Подробности объяснялись особеннымъ таинственнымъ путемъ мало понятныхъ объясненій, заимствованныхъ изъ ремесла каменьщиковъ и поставленныхъ въ непонятную связь съ нравственными и религіозными представленіями.

Словомъ, всѣ театральные ужасы—и тайна, и сильныя волненія, и сценичность постановки. Во всякомъ случаѣ этотъ ритуалъ имѣлъ большое значеніе. Схематически-внѣшняя организація ордена и неопредѣленность мечтательнаго ученія—оставляли много простора для личной мысли. Новый братъ не выносилъ съ собою изъ ложи масонскаго свѣта, но приносилъ туда свой. Масонство давало полную свободу всякимъ мечтамъ и вольнымъ грезамъ. Массонъ не испытывалъ гнета опредѣленной доктрины, не дѣлилъ съ своими братьями-каменьщиками порывовъ завѣтнаго чувства, но его личную мысль вдохновляла эта таинственная обрядность, эти скорб-

ныя церемоніи; мысль, такъ часто оскорбляемая суетною и развратною жизнью общества, переполнялась предчувствіемъ великой тайны и робко скользила по геометрическимъ символамъ и эмблемамъ смерти.

Что-же сказать о самой постановкѣ масонской тайны, о красотѣ скорбной феерiи? Въ ней не замѣтно творческой фантазіи, внѣшніе образы не намекаютъ на живое и личное чувство, на широкую и страстную мысль поэта, что долженъ былъ бы ввести въ свое сознаніе зритель уже личными усиліями воображенія. За quasi-поэтическими образами чудится не поэтическое содержаніе. Это поэтическіе намеки на прозу, холодное и жалкое творчество аллегоріи; одно маленькое слово, и образъ не нуженъ, онъ сказалъ все, что могъ, и буква „G" потеряла свое сіяніе. Но слово еще не сказано; болѣзненное воображеніе, приниженное чувственными оргіями екатерининскаго вѣка, съ ужасомъ смотритъ на синіе огоньки спирта, которые освѣщаютъ мертвую голову.

Отмѣтимъ двѣ черты аллегорической эстетики. Символы смерти, всегда обаятельные для поэтическаго воображенія, нагромождены въ чрезмѣрномъ количествѣ; чувство мѣры нарушено и художественнаго впечатлѣнія нѣтъ. Серебро и акаціи разсчитаны на грубый эффектъ; только усталый и фантастически настроенный умъ не отворачивается отъ вульгарнаго воплощенія той полуобнаженной тенденціи, для которой было бы выгоднѣе, если бы она лучше и искуснѣе скрывалась. Съ другой стороны, циркули, молотки, треугольники—символы трезвой и мало доступной для поэтическаго олицетворенія работы. Антитеза не выдержана; поэзія смерти и проза жизни нарушаютъ пропорціи гармоніи. Циркуль, и мертвая голова, и окровавленная сорочка, и синій огонекъ спирта—гдѣ-же центръ тайны? Что сущность и что аксессуары? Гдѣ точка зрѣнія на картину? Гдѣ критерій для опредѣленія сравнительнаго достоинства той или другой подробности? Это эстетическій „неизмѣримый кругъ", гдѣ „центромъ служитъ каждый пунктъ случайный". Хаосъ не производитъ художественнаго впечатлѣнія; безпорядочный подборъ эффектовъ—секретъ балагана. Истинное творчество умѣетъ концентрировать сущность художественнаго впечатлѣнія и, порабощая мысль зрителя, указываетъ ей опредѣленный путь.

> Nach seinem Sinne Leben ist gemein,
> Der Edle strebt nach Ordnung und Gesetz,

говоритъ Гёте. Впрочемъ это обычная ошибка аллегоріи; она все еще стоитъ у своего образа, все еще проситъ, что бы онъ говорилъ, „ни на мигъ не смолкая",—а онъ уже сказалъ свое единственное маленькое словечко и молчитъ, потому что умеръ.

Было бы очень наивно вѣрить масонамъ, когда они говорятъ, что ихъ обряды дошли къ нимъ изъ глубокой древности безъ всякихъ перемѣнъ. Вкусъ XVIII вѣка сказался въ каждой чертѣ ритуала. Но ихъ легенды представляютъ значительный интересъ, какъ романтическая попытка возсоздать старину съ соблюденіемъ „мѣстнаго колорита". Здѣсь они приносятъ дань романтизму и экзотическому творчеству. Если въ ихъ ложахъ мы знакомились съ ихъ эстетикою и лирикою, то въ историческихъ трактатахъ о происхожденіи ритуала мы узнаемъ ихъ эпосъ; не графъ А. Толстой, но они были первыми изобрѣтателями „исторической баллады". Г. L. и у нихъ нашелъ бы искусство надѣвать на себя всѣ историческіе костюмы сразу.

„Въ Москвѣ, въ вольной типографіи у И. Лопухина, съ указнаго дозволенія" была напечатана любопытная книжка „Крата-Репоа или посвященіе въ тайное общество древнихъ египетскихъ жрецовъ", гдѣ обряды масонства были поставлены въ связь съ церемоніями египетскихъ храмовъ. „Ѳесмофоресъ (вводитель или приставникъ) держалъ въ рукахъ толстый бичъ для удержанія простаго народа предъ вратами непосвященныхъ, въ которыя онъ вводилъ новопосвящаемаго" (7). Посвящаемаго ученика („пастофора") послѣ катехизаціи іерофантеса „водили по Бирантѣ. Въ сіе время производили искусствомъ вѣтръ и пускали дождь на посвящаемаго; молнія блистала предъ его глазами и страшные громы потрясали его слухъ" (9 — 10). Ученикъ, наученный закону, вновь приводился къ іерофантесу, передъ которымъ долженъ былъ становиться на обнаженныя колѣни и, „приложа къ гортани конецъ остраго меча, обѣщать вѣрность и молчаливость, призывая при томъ солнце, луну и звѣзды, яко свидѣтелей истины" (10).

При посвященіи во вторую степень „Неофорисъ“ „пригожія женщины прельщали кандидата всѣми возможными способами къ любви“. Его обливали водою и бросали на него живую змѣю. „Ему показывали геометрію и архитектуру и онъ пріобучался ко всѣмъ мѣрамъ и исчисленіямъ, которыя впредь ему употреблять надлежало; въ знакъ себѣ онъ получалъ жезлъ, обвитый змѣею, а слово его было Геве (18). При посвященіи на третью степень „Меланефориса“ кандидатъ ожидалъ начала церемоніи въ комнатѣ, которая называлась „врата смерти“. „Сія комната уставлена была изображеніями различнаго рода бальзамированныхъ тѣлъ и гробовъ. Въ срединѣ стоялъ гробъ Озирисовъ, облитый еще кровію, отъ удавленія его истекшею“. Его „вводили въ залу, въ которой были прочіе Меланефорисы, одѣтые въ черное платье. Самъ Государь, всякій разъ присутствовавшій при этомъ дѣйствіи, говорилъ съ нимъ, по наружному виду весьма дружески, прося его, что ежели не надѣялся онъ имѣть довольно духа для понесенія искушенія, которое съ нимъ предпріято быть должно, то-бъ лучше принялъ золотую корону, ему подаваемую“. Кандидатъ-Меланефорисъ бросалъ и топталъ корону. „Государь тотчасъ кричалъ: обида! мщеніе! И, поднявъ жертвенную сѣкиру, ударялъ оною Меланефориса весьма тихо по головѣ [1]). Его „обвивали пеленами мумій“—и громъ гремѣлъ „около мнимаго мертваго“. „Харонъ принималъ погребаемаго въ лодку, какъ духа, и привозилъ къ подземнымъ судіямъ. Плутонъ сидѣлъ на своемъ тронѣ. Радамантъ и Миносъ были около его; также Этонъ, Никтей, Аластръ и Орфей“. Послѣ суда и катехизаціи „посвящаемый покрываемъ былъ полотномъ, обрызганнымъ кровью или самъ онъ ею былъ омочаемъ“ (19—24).—При посвященіи въ четвертую степень „Христофорисъ“ кандидатъ получалъ палку и щитъ, чтобы обороняться отъ „особъ въ страшномъ видѣ“, которыя „неся факелы и зміевъ и вскричавши *панисъ* (?) его схватывали. Его брали въ плѣнъ и съ завязанными глазами приводили въ собраніе, члены котораго „имѣли на себѣ свои алидеи“ [2]).—„Послѣ сего подносили ему весьма горькое питье, имянуемое Цице. Сіе долженъ былъ онъ все выпить. Потомъ подавали ему щитъ Минервы, которая также Изисою называлась; надѣвали на него сапоги Анубисовы, который тоже самое былъ, что и Анубій, и эпанчу Орка съ капишономъ. Онъ получалъ мечъ съ такимъ повелѣніемъ, чтобы той особѣ, которую найдетъ въ пещерѣ, отрубилъ голову и принесъ оную къ Государю. Каждый сочленъ восклицалъ: Ніобе, вотъ пещера непріятеля. Въ сей пещерѣ показывалась чрезвычайно пригожая женщина, *столь искуссно сдѣланная изъ тонкихъ пузырей и кожицъ, что можно было почесть ее за живую*. Къ сей подошедши новый Христофорисъ и схвативши ее за волосы, отсѣкалъ ей голову. Онъ относилъ оную къ государю и Деміургу, которые похваливши геройство его дѣла, сказывали, что отрубилъ онъ голову Горги (Горгоны), сочетавшейся бракомъ съ Тифономъ и давшей поводъ къ убійству Озириса; и что онъ долженъ всегда быть мстителемъ зла (25—32).—Шестая степень „Астрономъ“ и седьмая „Пророкъ“ давались при церемоніяхъ сравнительно скудныхъ.

[1]) Авторъ дѣлаетъ очень наивное примѣчаніе къ этой подробности ритуала. «Императоръ Коммодъ однажды, исправляя свою должность, сдѣлалъ оное вправду».

[2]) «Египетскій орденъ»,—по комментарію автора Крата.

Конечно, это не исторія, а беллетристика, сонъ эстетика-масона. Всѣ виды ужасовъ—и спеціально-египетскіе и греческіе, и стихійные и символическіе, змѣи и женщины, сѣкиры и исключенія латинской грамматики,—совершенно одинаково занимаютъ воображеніе. Ужасы не наростаютъ, но въ безпорядкѣ слѣдуютъ одинъ за другимъ. Тамъ, гдѣ дѣйствительно ужаснымъ и потрясающимъ было бы настоящее убійство, мягкосердечный авторъ довольствуется кожицей и тонкими пузырями. При всѣхъ усиліяхъ казаться страшнымъ и таинственнымъ, авторъ открыто признается, что все это не „взаправду“, все это нарочно, только игра. Дешевые и невѣроятные эффекты создаются артистическимъ вкусомъ бутафора и костюмера. Въ пестрыхъ костюмахъ пастофоры и меланефорисы играютъ невинную комедію около тайны, удовлетворяя и глубокомысліе и эстетическое чувство автора.

О, мы не хотимъ подражать сосѣдямъ Онѣгина и говорить, что гр. А. Толстой былъ „фармазонъ“. Во всякомъ случаѣ въ его воззрѣніяхъ больше трезвости, а въ его вкусѣ—больше изящества и простоты. Но это разница только въ степени. Самый наклонъ и красоты и философіи, по нашему убѣжденію, у нихъ одинаковъ. При-

рода, полная кипящихъ началъ и творческихъ силъ, носитъ въ себѣ великую тайну метафизики. Въ ней таятся въ готовомъ видѣ идеи и мысли, которыя цѣликомъ можно перенести въ ретортy и въ голову и такимъ образомъ сдѣлаться ея господиномъ. Тамъ и здѣсь вьется прихотливый узоръ, линіи слагаются въ геометрическія фигуры, какъ наиболѣе близкія человѣку письмена мірозданья. Да, здѣсь великая тайна, ибо „треугольникъ начало всѣхъ вещей, квадратъ знакъ истины, а число десять знакъ совершенства", —а чтобы убить девять старухъ-оборотней надо забить тринадцать картечей козьей шерстью. Мы уже говорили, что подобный взглядъ на природу безъисходно прозаиченъ. Вѣчная свѣжесть земныхъ явленій тускнѣетъ отъ пыли схоластической „кельи мудреца" и отъ чада алхимическихъ ретортъ. При этомъ воззрѣніи вся наружная сторона міра—только поэтическій покровъ міровой прозы. Но это міровоззрѣніе было соблазнительнымъ и не для одного гр. А. Толстаго. Часто поэты, не зная, что имъ дѣлать съ несомнѣнною красотою природы, съ суевѣрнымъ ужасомъ смотрятъ на вѣчно-живыя картины. Только тотъ, у кого въ душѣ много *своей* красоты, осмѣливается оживить природу своими личными чувствами. Только тотъ, кто усвоилъ не только внѣшнюю сторону поэтическихъ воззрѣній народа на природу, но и психологію народа, тонъ и содержаніе чувствъ, возбуждаемыхъ въ народѣ природою, пойметъ тайну русалокъ, валькирій и лѣшихъ.

Мистическій матеріализмъ не составляетъ естественной стихіи культурнаго человѣка нашего времени. Ему рѣшительно противорѣчитъ вся сущность современнаго субъективнаго мышленія. И поэтъ, пытаясь проникнуться подобными воззрѣніями, принужденъ дѣлать усилія надъ собою, отрѣшаться отъ того, что онъ знаетъ и считаетъ вѣрнымъ, чтобы подражать чужому и далекому. Пропадаетъ свѣжесть и непосредственность чувства, мысль утрачиваетъ опредѣленность и стройность, встаютъ какіе-то безкровные призраки, сотканные изъ сухаго тумана и отвлеченныхъ нитей. Искренности и полнотѣ личнаго увлеченія мѣста здѣсь не остается.

На этой почвѣ красота пріобрѣтаетъ анемичный, аллегорическій характеръ. Какъ масоны подстрекали свое вещество, такъ и гр. А. Толстой подстрекаетъ свою красоту, чтобы она заговорила своимъ языкомъ, сказала свое слово. Но злая Юнона отняла отъ звонкой нимфы Эхо способность говорить свои слова и съ той поры нимфа только повторяетъ послѣдніе звуки... метафизическихъ обобщеній. И каждый образъ искусства, слишкомъ проникнутаго аллегорическими инстинктами, тяжолъ и неподвиженъ, какъ каменный сфинксъ египетской прозы.

Но даетъ-ли эта красота по крайней мѣрѣ личное удовлетвореніе поэту? Нѣтъ, министръ полиціи утверждалъ, что масоны скучаютъ своими церемоніями и обрядами.

Въ совѣсти искалъ я долго обвиненья,
Горестное сердце вопрошалъ довольно—
Чисты мои мысли, чисты побужденья,
А на свѣтѣ жить мнѣ тяжело и больно.
Каждый звукъ случайный я ловлю пытливо,
Пѣсня-ли раздастся на селѣ далекомъ,
Вѣтеръ-ли всколышетъ золотую ниву,
Каждый звукъ неяснымъ мнѣ звучитъ упрекомъ.
Залегло глубоко смутное сомнѣнье,
И душа собою вѣчно недовольна;
Нѣтъ ей приговора, нѣтъ ей примиренья,
И на свѣтѣ жить мнѣ тяжело и больно.
Согласить я силюсь, что несогласимо,
Но напрасно разумъ бьется и хлопочетъ:
Горестная чаша не проходитъ мимо,
Ни къ устамъ зовущимъ низойти не хочетъ.

Какой-то совершенно безпорядочной толпой идутъ нестройные обрывки чувствъ и представленій. Искренняя исповѣдь не произноситъ обвинительнаго приговора, но и не примиряетъ съ собой; горестная чаша стоитъ у губъ, а съ далекаго поля доносятся звуки пѣсни и вѣтеръ колышетъ золотую ниву. Есть что-то особенное въ этомъ удивительномъ сближеніи „*случайныхъ* звуковъ" и „смутнаго сомнѣнья". Отчего такою искренностью дышетъ эта тихая, безпомощная жалоба? И отчего невольно чувствуется, что тоска даже глубже, чѣмъ эти образы? Смутное сомнѣнье, вѣчное недовольство, душа все еще ждетъ чего-то...

И на свѣтѣ жить ей тяжело и больно.

Сдѣлано повидимому все, чтобы овладѣть мучительною тайною; снова призваны къ допросу тѣ порывы и стремленія, которыя привели поэта на его дорогу. Мысли чисты, побужденія чисты, самоусовершенствованіе шло методически, по градусамъ, и поэту не въ чемъ упрекнуть себя, а баронъ Рейхель все еще не выдаетъ тайны истиннаго масонства... Зачѣмъ-же въ окно неустанно рвутся какіе-то звуки и просятъ, настойчиво просятъ себѣ отвѣта. Вы уже не новы, навязчивые звуки, въ васъ долго и внимательно вслушивалось чуткое ухо. Развѣ въ васъ есть еще что нибудь, что еще не взято отъ васъ? Развѣ не разсмотрѣно до мельчайшихъ подробностей сіяніе вокругъ буквы „G“? Зачѣмъ вы пришли снова? Судить меня? Нѣтъ,

Чисты мои мысли, чисты побужденья,
А на свѣтѣ жить мнѣ тяжело и больно.

Да, несомнѣнно чисты и мысли, чисты и побужденія... Но... все не то. Такую тоску испытываетъ иногда и истинный поэтъ, когда онъ дошелъ до вершины своего искусства,—отвѣдалъ самый послѣдній, самый зрѣлый его плодъ—неудовлетворенность. Очарованіе исчезло и мысль, жестко и холодно бросаетъ свои ядовитые вопросы —и что-же? къ чему? Пока въ немъ еще не просыпался мыслитель,—онъ стоялъ у подножія своего кумира, охваченный муками творчества, гордый минутами торжества и успѣха, и ждалъ новыхъ откровеній. И красота, послушная его пламенной мольбѣ, сбрасывала одно за другимъ свои покрывала, все яснѣе и ярче становились ея очертанія, и вотъ—но слово замерло на губахъ поэта, онъ умолкъ, онъ не смотритъ на идеально-прекрасныя очертанія своей богини, ему уже не нужна счастливая нѣга, ему хочется слезъ и горя, ибо надъ нимъ, какъ похоронный колоколъ, звучитъ вопросъ —зачѣмъ? Зачѣмъ искусство, зачѣмъ красота?

И на свѣтѣ жить мнѣ тяжело и больно.

Но не такова тоска гр. А. Толстаго. Тамъ не пѣвцы и поэты, а живые люди; тамъ скорбь—послѣдній привѣтъ личнымъ иллюзіямъ, которыя воплотились въ созданіяхъ искусства, и послѣдній судъ надъ своею дѣятельностью; тамъ ищутъ правды и не удовлетворяются „чистотою“ побужденій; тамъ своя жизнь и муки своей жизни. Здѣсь *только поэтъ*, а за нимъ—жизнь міра и загадки

эстетики; глазъ „безъ разбору золотилъ все, что къ нему случайно подходило“; ухо пытливо ловило каждый „случайный звукъ“; мысль каждый разъ попадала въ цѣль, „мѣтя въ кругъ неизмѣримый“; все по-прежнему„ одинаково вѣрно и одинаково ложно“, но нарядно и ново, „по-прежнему сіяетъ правды сила“, все та-же манитъ къ себѣ „неизвѣстная сила“, „тѣ же радуютъ небесныя звѣзды“; но... скучно! Эстетическое созерцаніе утомилось; глазъ проситъ отдыха; ухо устало, а звуки врываются въ окно и требуютъ вниманія. Ну, что-же? Я слушаю васъ..

Но на свѣтѣ жить мнѣ тяжело и больно.

А въ самомъ дѣлѣ по какимъ признакамъ можно отличить истинное масонство отъ ложнаго? Вопросъ жгучій и слезы Новикова понятны вполнѣ.

„Существуетъ граница,—повторимъ слова г. Страхова,—опредѣляющая истинное творчество отъ всякихъ его подобій, отъ безчисленныхъ его искаженій и поддѣлокъ“. Это, конечно, истина непререкаемая. Между фальшивыми и настоящими бриллiантами есть разница по существу; первые цѣнятся по степени сходства, а вторые имѣютъ свою самостоятельную цѣнность. И развѣ одинаково трудно оцѣнить „красоту“ пушкинской лирики и „красоту“ театральнаго грома? Стоитъ сходить за кулисы и посмотрѣть, какъ въ ящикѣ катаются ядра, чтобы понять технику театральной бури. Какіе-же эстетическіе споры о сущности „театральнаго воплощенія“ возможны тамъ, въ кузницѣ театральной красоты?

Но гдѣ-же эта граница? „Стихотворецъ, обладающій дѣйствительнымъ дарованіемъ, всегда имѣетъ, во-первыхъ, совершенно ясную стихотворную *пѣвучесть* рѣчи; во-вторыхъ въ самой этой пѣвучести замѣтное своеобразіе, т. е. свой стихотворный *слогъ* и свой стихотворный *языкъ*... Это неизмѣнное, первое условіе“. Такой эстетическій критерій едва-ли можетъ гарантировать кого-нибудь отъ самыхъ грубыхъ промаховъ и ошибокъ. У нѣкоторыхъ изъ современныхъ стихотворцевъ „пѣвучесть рѣчи“ удивительно мелодична и оригинальна. Но если ихъ и называютъ поэтами, то только по недосмотру и попущенію мечтательной и лѣнивой эстети-

ческой теоріи. Иногда, хотя и не часто, пѣвучъ, своеобразно пѣвучъ стихъ и гр. А. Толстаго; но его стихи — не поэзія; это только поддѣлка подъ поэзію и ея искаженіе.

Самый существенный признакъ напускной и вымученной поэзіи заключается въ томъ, что она никогда не знаетъ, чего ищетъ и зачѣмъ ищетъ. Долго, мучительно долго она методически смотритъ на объекты внѣшняго міра, напрягаетъ всю зоркость глаза, всю чуткость уха, выдѣляетъ то тѣ, то другіе признаки, пока кое-какъ не сведетъ концы съ концами, обманувъ себя сложностью, вычурностью и запутанностью образа. У настоящихъ поэтовъ всегда замѣтна увѣренность, что они берутъ то, что надо, и такъ, какъ надо. Въ виду этого, они не боятся простоты и равнодушны къ театральнымъ эффектамъ.

Мнимая поэзія часто обнаруживаетъ почти дѣтскую безпомощность передъ тѣмъ, что она нашла и „воплотила" въ образѣ. Не дожидаясь критики, она отъ себя съ вымученнымъ паѳосомъ кричитъ о красотѣ, всемогущей красотѣ, всепобѣждающей красотѣ, красотѣ не отъ міра сего, доступной только избраннымъ жрецамъ Аполлона. Она скрывается за щитомъ изысканнаго вкуса, гордится своею принадлежностью къ модной эстетической сектѣ, въ манерѣ и подробностяхъ работы ослѣпляетъ вниманіе многозначительными намеками, пока съ ногъ до головы не спрячется за пологомъ тайны, непроницаемой тайны, тайны и для читателей и для поэта. Настоящая поэзія избѣгаетъ гимновъ въ честь художественной красоты; ей нѣтъ нужды настойчиво убѣждать всѣхъ, что красота ей доступна и понятна. Она говоритъ о той природѣ, которую видятъ и знаютъ всѣ, о людяхъ, которымъ нѣтъ нужды въ бенгальскомъ освѣщеніи адскаго пламени или въ сіяніи изъ „страны лучей".

Истинные поэты и нормы внѣшней красоты опредѣляютъ своимъ субъективнымъ критеріемъ, сразу и непосредственно находятъ въ жизни то, что *нужно* для воплощенія ихъ личныхъ идеаловъ. Въ виду этого, въ ихъ творчествѣ нѣтъ неувѣренности, нѣтъ рабства передъ образомъ, нѣтъ лицемѣрной тайны. Псевдо-поэты, не имѣя личнаго творчества, копируютъ самобытныхъ поэтовъ, заручившись теоріею подражанія и эстетическими шаблонами. Необходимость теоріи вызывается жадностью поэтовъ-полиповъ, которые стараются

подражать многимъ хорошимъ поэтамъ сразу. Правда, теорія поэтическаго плагіата рѣдко выражается въ опредѣленныхъ логическихъ формахъ. Въ большинствѣ случаевъ она прячется отъ анализа въ потемкахъ такъ называемаго „вкуса", какого-то инстинктивнаго и полуслѣпаго чутья, прикрытаго декламаціею мистической эстетики. Для того, чтобы сообщить жизненную окраску мертвенно-блѣднымъ и вымученнымъ иллюзіямъ, высокопарная эстетика поднимаетъ понятіе красоты въ область сверхчувственнаго и говоритъ о родствѣ поэзіи съ небомъ, отнимая ее отъ людей. Все это, конечно, шаблоны и парентирсы. Второстепенные поэты прошлаго развѣнчиваются скоро. Второстепенные поэты даннаго времени иногда ослѣпляютъ глаза своего поколѣнія и кажутся чуть не верховными жрецами Парнаса. Чтобы подорвать ихъ кредитъ, довольно опредѣлить тѣ шаблоны, на основаніи которыхъ можно *предсказать* пріемы ихъ своеобразнаго творчества, выборъ сюжета и манеру въ разработкѣ существенныхъ моментовъ фабулы.

Гр. А. Толстой искалъ красоты внѣ своихъ личныхъ художественныхъ инстинктовъ; онъ думалъ, что она придетъ къ нему извнѣ, изъ очертаній внѣшней природы и пластическихъ элементовъ человѣческой фигуры. Въ виду этого, въ его стихотворствѣ сказалась только одна половина современныхъ иллюзій поэтическаго творчества. Основа и колоритъ другой категоріи этихъ иллюзій опредѣляется преобладаніемъ субъективныхъ и лирическихъ мотивовъ поэзіи. Многіе представители „чистѣйшей и спеціальнѣйшей поэтической области, т. е. лирики-стихотворцы", сами не знаютъ, чего они ищутъ въ своей душѣ, и не знаютъ, какъ поступить съ тѣмъ, что они нашли. На этой почвѣ поэтическіе парентирсы и иллюзіи пріобрѣтаютъ существенно новый оттѣнокъ. Въ виду этого полная характеристика техники современной псевдо-поэзіи дается только въ обобщеніи иллюзій той и другой категоріи.

Иллюзіи современной лирики, по нашему мнѣнію, особенно прозрачны и ярки въ стихотвореніяхъ А. Фета. Въ слѣдующемъ выпускѣ нашей работы мы попытаемся дать анализъ его произведеній и характеристику шаблоновъ современной лирики.

